



QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes





Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

QUADERNI d'italianistica

Vol. XIV, No. 2. Autunno 1993

ARTICOLI

AMILCARE A. IANNUCCI

The Gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature

191

CINZIA SARTINI BLUM

The Shifting Role of Magic in Ariosto's Il Negromante

221

BARBARA CARLE

Natalia Ginzburg's Narrative Voci della sera

239

NOTE E RASSEGNE

GIORGIO BRUGNOLI

"... si sentì del duolo"

255

MASSIMO VERDICCHIO

Theory and Practice in "L'amante di Gramigna"

261

DANIELA BINI

Enrico IV tra Pirandello e Bellocchio

277

GRAZIA MENECHELLA

*Tra postfeminismo e sperimentalismo: Romana Petri e il calore
del linguaggio*

289

PICCOLA BIBLIOTECA

Massimo Ciavolella and Amilcare A. Iannucci, eds.

Saturn from Antiquity to the Renaissance. (James Wyatt Cook)

299

Teodolinda Barolini.

The Undivine Comedy, Dethelogizing Dante. (Gian Carlo
Alessio)

302

Giosuè Capasso.

Le farse, il trionfo, il lamento. (Jordan Lancaster)

306

Ludovico Varthema.

Itinerario dallo Egypto alla India. (Enrico Vicentini)

306

Maria-Luisa Minio-Paluello.

La "Fusta dei Matti". Firenze: giugno 1514. (Konrad
Eisenbichler)

308

Machiavelli Studies, vols. 1-4 (1987-91). (Salvatore di Maria)

310

Angelo Beolco (Ruzzante).

La Moschetta. (Nancy Dersofi)

311

Juliana Schiesari.

*The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the
Symbolics of Loss in Renaissance Literature.* (Patricia Vicari)

313

Thomas R. Hart.

Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction. (Antonio Franceschetti)

317

Giorgio Tagliacozzo.	
<i>The Arbor Scientiae Reconceived and the History of Vico's Resurrection.</i> (Domenico Pietropaolo)	319
Tiziana Plebani, ed.	
<i>L'Almanacco delle donne.</i> (Pamela D. Stewart)	321
Lucia Strappini	
<i>Scrittori e critici di fine Ottocento.</i> (Lucienne Kroha)	322
Anthony Mollica.	
<i>A te la scelta. Libro primo con attività, giochi e passatempi.</i> (Ann Urbancic)	324
Enrico Arcaini.	
<i>Lingua, segno e cultura.</i> (Frank Nuessel)	325
Raffaella Uslenghi Maiguashca, Marina Sassu Frescura, Luisa Polesini Karumanchiri, Jana Vizmuller-Zocco.	
<i>Schede di lavoro 1. Second edition.</i> (Frances Koltowski)	327
SCHEDE	
(a cura di Antonio Franceschetti)	331
Angelo Poliziano, <i>Stanzie</i> ; Elisabeth J. Bellamy, <i>Translations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History</i> ; Bruno Rosada, <i>La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo</i> ; Antonino Musumeci, <i>La Musa e Mammona: L'uso borghese della parola nell'Ottocento italiano</i> ; Lina Jannuzzi, ed., <i>Verga e il teatro europeo: Prove d'autore</i> ; Franco Zangrilli, <i>La voce e la storia: Ispirazione religiosa nell'opera di Rodolfo Doni</i> ; Franco Zangrilli, <i>La forza della parola: incontri con Cassola, Prisco, Pomilio, Bonaviri, Saviane, Doni, Pontiggia, Altomonte</i> ; Aldo Vallone, <i>Livelli di critica e prosa: Studi da Baretta a Flora</i> ; Department of Italian Studies, Toronto University - Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura, Facoltà di Lettere, Siena, <i>Antioco malato. Forbidden Loves from Antiquity to Rossini</i> ; Giampaolo Borghello, Manlio Cortelazzo e Giorgio Padoan, eds., <i>Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli</i> .	

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:
Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Antonio Franceschetti
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Books for Review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Olga Z. Pugliese
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Abonnement	-	Subscription:	Canada / USA	Institutions
an	1	year	\$20.00	\$24.00
ans	2	years	\$35.00	\$42.00
ans	3	years	\$50.00	\$60.00

Please direct all other queries or correspondence to:
Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$12.00, (please specify the issue). N.B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$40.00 annual membership.

Autre pays ajouter \$8.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifique, le prix est \$12.00. N.B. L'adhésion à la Société, taux de \$40.00 par année, donne droit à la réception de la revue.

The Gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature

The *Evangelium Nicodemi* consists of two rather loosely conjoined parts: the first gives an account of Christ's trial, passion, and resurrection with the story of Joseph of Arimathea woven into the narrative (*Gesta Pilati*); the second relates Christ's descent into the underworld (*Descensus Christi ad inferos*). Although the work never gained the status of a canonical gospel, it enjoyed great authority and prestige in the Middle Ages. For instance, in the early thirteenth century, Vincent of Beauvais justified his summary of it in his widely read *Speculum* by stating that "some works are considered apocrypha because they are contrary to truth, others simply because their authors are unknown, although they contain pure truth" (*Speculum naturale*, Prologus, col. 8). The *Evangelium Nicodemi*, Vincent suggests, belongs to the latter category.

The pseudo-gospel's immense popularity stemmed precisely from the fact that it added further information to the canonical accounts of Christ's death and resurrection, and spelled out in great detail a story — Christ's harrowing of hell — which was only vaguely alluded to in the Old and New Testaments. The story of Christ's descent into hell and defeat of the forces of evil captivated the medieval mind. Although the *Evangelium Nicodemi* was not the only source of the harrowing story, it was certainly the most dramatic and influential version of it.

The harrowing of hell has, of course, long been an object of intense study, yet its major source, the *Evangelium Nicodemi*, has only recently begun to attract sustained scholarly interest. Much of the attention has focused on the origin, dissemination and textual characteristics of the Latin version, or rather versions, of the apocryphon (Izydorczyk, "The Unfamiliar" and *Manuscripts*). In addition, its interaction with various medieval European literatures has not been entirely neglected. (See the essays in the forthcoming volume, *The Gospel of Nicodemus in Medieval Europe: Some Vernacular Perspectives*, edited by Z. Izydorczyk.) Moreover, new medieval translations have recently been discovered and some have been published (Ford; Marx and Drennan; Masser; Masser and Siller).

Despite lively critical discussion of the *Evangelium Nicodemi*, its presence in and impact on medieval Italian literature remain almost completely unexplored. My preliminary research on the subject indicates that the apocryphon was widely known in Italy, not only in its Latin versions, but also in several Italian translations. The manuscript tradition testifies to this. Moreover, from the second half of

the thirteenth century on its influence is seen repeatedly in longer literary and quasi-literary works and echoed in countless shorter compositions. In this essay I shall provide a preliminary assessment of the situation, indicating areas which deserve further exploration.

Because of a dearth of critical literature on the subject, research must be based almost exclusively on primary sources, many of which are unpublished. This is certainly true of the Italian translations of the *Evangelium*. Of the dozen or more known to me, only two have actually been published, both in rare nineteenth century editions with little or no critical apparatus. There are probably more early Italian translations waiting to be discovered. One of the problems in tracking them down is that the Italian versions of the apocryphon, like the Latin, appear under different names. In addition to the many variations on *Il vangelo di Nicodemo*, they can be called *Storia della passione di Yhesu Christo*, *La passion del nostro Signor Giesu Christo*, and *Passio di Nicodemo*, just to name a few examples. These translations must be carefully studied to ascertain the date and place of composition, and, if possible, the identity of the translator and/or scribe, in order to reconstruct the cultural context in which each translation was executed, and to determine its sphere of influence. It appears that most of the translations are in Tuscan, but at least two were rendered into Venetian. One of these, contained in a rather late manuscript, written by a certain "Dominicus filius nobilis viri Nicolai de Cartrano" in 1465, seems to have been made from a Tuscan original (Porro 190; Santoro 123).

It is also important to establish which Latin form of the text each Italian translation is based on. As is well known, there are two major manuscript traditions of the Latin text, which scholars refer to as *Evangelium A* and *B*. The two diverge in many ways. For instance, the *Descensus Christi ad inferos* of the *B* text is somewhat shorter and differs from its more common counterpart in selection, arrangement, and wording. The *B* text also has no meeting with Enoch and Elias, an episode which occupies Chapter 25 of the *A* text. Of the two published Italian versions, one is based on the Latin text *A*, the other on *B*. *Il Passo o Vangelo di Nicodemo* was published in 1862 by Cesare Guasti in the "Scelta di curiosità letterarie inedite o rare" series from a fifteenth century manuscript owned by Giuseppe Ceppi of Prato. It closely follows *Evangelium A* until Chapter 20, when it breaks off abruptly in the middle of the speech in which Hell points out to Satan the special nature of Christ's salvific power. The man who is about to descend into hell has, through the power of His Word, already rescued several souls from his realm, including Lazarus. Indeed, the text ends just before the mention of the revival of Lazarus' lifeless body.

Some twenty years later, in 1883, Hermann Suchier published *El Vangielo di Nicchodemus* from Florence, Biblioteca Riccardiana, MS 1362, formerly P. III. 14, as an appendix in *Denkmäler Provenzalischer Literatur und Sprache* (573-88). This translation in prose contains the last five chapters (12 to 16) of the *Gesta Pilati* and all eleven chapters (17 to 27) of the *B* text of the *Descensus*

Christi ad inferos, although this material has been condensed somewhat. In other words, it focuses on the story of Joseph of Arimathea, which unfolds principally in the last chapters of the *Gesta*, and the harrowing of hell. Suchier associates this Italian translation with several Provençal and Catalan prose versions of the *Evangelium Nicodemi*, which are similarly abridged (387-461). Moreover, he suggests that these may in turn depend on a complete Provençal verse translation of the apocryphon (1-84; notes on 481-515). Whatever the case, there is absolutely no doubt that the ultimate source for all these vernacular renderings is *Evangelium B.*

The cluster of texts published by Suchier — Provençal, Catalan, and Italian — illustrates the dynamic and productive quality of the *Evangelium Nicodemi*. Neither geography nor language could constrain it, nor could its status as a quasi-sacred text prevent it from being altered in its passage from one language to another. The Italian translation differs from the B text, and, in some cases, from its Provençal and Catalan counterparts in a couple of interesting ways.

The Archangel Gabriel replaces Michael as the “keeper of paradise” in the episode (Chapter 20 in the B text) in which Adam sends his son Seth to ask for “oil of mercy” to anoint his sick body. This seems an odd substitution. Michael’s role in casting out the great dragon, “he whom we call the devil or Satan,” from heaven (Apoc. 12.7-9) would seem to make him a more appropriate choice. Indeed, in the A text Michael is given an even more prominent role: in addition to this episode (Chapter 19.1), he also appears in several other scenes (25.1; 27.1-2; 28.3-4, etc.). Perhaps the change was suggested by the prophetic nature of the angelic words spoken to Seth. I quote from the Italian translation: “L’angelo Gabriello allora mi disse: Set, tu adomandi olio di misericordia per ugniere tuo padre, e ancora non è tempo, ma verrà tempo ch’egli n’arà” (20.3). It is worth noting that of the texts published by Suchier, the Italian is the only one which puts forward Gabriel. The Provençal verse translation remains completely faithful to the B text and retains Michael. In the shorter Provençal and Catalan prose versions, the heavenly figure is unnamed, referred to simply as “l’angel” or “l’angel Cherubin.”

The second deviation is even more intriguing, and may actually be an attempt to make the work conform more closely to the canonical account. It deals with the two non-Biblical figures who are freed from hell by Christ along with the patriarchs and who are entrusted with the important task of bearing witness to the event. Each writes his own account, independent of the other. The two stories match perfectly. Their textual adventure is not quite as seamless.

In the Greek *Descensus*, these two figures are not named; they are simply identified as the sons of Simeon. The Simeon in question is the one in Luke 2.25-35, who received the child Jesus in his arms in the temple. There is no indication in this passage or elsewhere that he had sons. Elements of the Luke episode and Simeon himself are also recalled in the last chapter of all the various versions of the *Gesta Pilati*. In the Latin A text of the *Descensus* the sons of Simeon are

given the names of Karinus and Leucius. In the B text they are also called Karinus and Leucius, but are no longer linked to Simeon, who is not mentioned. Commentators are uncertain about the origin of these names, but usually conclude that they “are somehow connected with Leukios Charinos, the Gnostic author of the Acts of John” (Scheidweiler 476; cf. James 95 and Erbetta 237).

In our Italian text, Karinus and Leucius became “Alexandro e Ruffo, figliuoli di Simone Cireneo” (17.1). The Simeon of Luke 2.25-35 is still present in Chapter 16.1 (i.e. the last chapter of the *Gesta*), but in the very next chapter (the first of the *Descensus*) his place is usurped by Simon of Cyrene, the man who was compelled to carry Jesus’ cross, according to several Gospel passages (Luke 23.26, Matthew 27.32, and Mark 15.21). In the passage from Mark, he is identified as “the father of Alexander and Rufus.” Simon of Cyrene and his sons do not normally figure as characters in the Latin versions of the apocryphon, but they do make a brief appearance in the expanded Chapter 10 of the Greek B recension of the *Gesta Pilati*. It is interesting to note that the Greek *Descensus* always follows this version of the *Gesta*, which is rather late, no manuscript containing it being older than the fifteenth century (Tischendorf LXXIII). Chapter 10 deals with Christ’s crucifixion and death, and in the longer Greek version, Mark 15-21 is simply appropriated, without altering in any way the roles of the characters. How Alexander and Rufus came to supplant Karinus and Leucius in our Italian text is an interesting question but one which is impossible to answer definitively on the basis of the evidence at hand. On the other hand, their presence does seem to confirm the close affiliation between our Italian text and the abridged prose Provençal and Catalan versions of the apocryphon in which Alexander and Rufus also prevail. In this case too the Provençal verse translation remains faithful to the Latin B text. I have lingered over these two peculiar details because traces of them can be seen in some Italian adaptations of the work, which I shall discuss in a moment.

The diffusion of these translations remains to be determined, but one thing is certain: the *Evangelium*, whether in Latin or in Italian, left its mark on a wide range of Italian texts from *laude* and *sacre rappresentazioni* to religious *cantari* and sermons. To be sure, this mark is sometimes faint, discernible only through the filter of a number of other texts: it is not always possible in brief allusions to an *Evangelium* theme to cite the apocryphon as the immediate or sole source. Much of the *Gesta Pilati* is a reworking of materials in the canonical gospels. As for the *Descensus Christi ad inferos*, although it was the most influential source for the harrowing theme, there were other accounts, such as the pseudo-Augustine sermon “De pascha II,” which also circulated freely in the Middle Ages. Moreover, in the early thirteenth century, Vincent of Beauvais summarized the *Evangelium* in his widely read *Speculum historiale* (Book 7, Chapters 40-63). Later in that century, Jacobus de Voragine epitomizes the apocryphon in his equally successful *Legenda aurea* (Chapter 54). Some of the *Evangelium*’s content also found its way in a less systematic fashion into the extremely popular

early fourteenth century *Meditationes Vitae Christi* (esp. Chapters 80-89), once attributed to Saint Bonaventure. In this light, it is obvious that unless there is a specific verbal echo, philologically demonstrable, or unless the structural imprint of the apocryphon is sufficiently clear, many passages from medieval Italian texts evoking characters, images, or scenes from the *Evangelium* cannot definitively be attributed to it. What can be said of these passages with a degree of certainty is that their authors were probably familiar with a constellation of texts which, in addition to the *Evangelium*, included the *Legenda aurea* and later the pseudo-Bonaventurian *Meditationes vitae Christi*. The latter work was especially influential: quickly translated into Italian, it circulated widely. Indeed, one of the oldest manuscripts (second half of the fourteenth century) containing the Italian *Meditationes*, also includes, immediately following, an Italian version of the *Evangelium Nicodemi* (Florence, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1286; see Morpurgo 345-46; Levasti 997-99). With this caveat in mind, let us now turn to some medieval Italian texts which were, directly or indirectly, touched by the *Evangelium*.

As I have already indicated, the *Gesta Pilati* retells, and in some cases expands, several episodes in the canonical gospels dealing with the trial, passion, and resurrection of Christ. The most important of the amplified episodes is that of Joseph of Arimathea, whose story comes to the fore in the last chapters of the *Gesta*. But there are other such altered episodes which also proved to be extremely popular. Among them are the episode of the two thieves (10.1-2; cf. Matt. 27.38, Mark 15.27, but especially Luke 23.32-44) and that of the soldier who pierces Christ's side with a spear (16.4; cf. John 19.34). In both these cases the *Gesta*'s major elaboration consists in naming the characters, who are left anonymous in the canonical gospels. Jacobus de Voragine specifically notes this fact with reference to the two thieves: ". . . unus conversus, scilicet Dismas, qui erat a dextris, sicut dicitur in evangelio Nicodemi, et alius damnatus, scilicet Gesmas, qui erat a sinistris" (*Legenda aurea*, Chapter 53).

The soldier who wounds Christ on the cross seems also to have been identified for the first time in the *Gesta*. He is called Longinus. Erbetta notes "Il nome Longino, noto pure dalla lettera di Pilato a Erode, deriva forse dall'assonanza con il greco *lonchē* = lancia" (255, n. 76). The episode is recalled fleetingly in the last chapter of the *Gesta* (16.4): "et lancea latus eius perforavit Longinus miles," but in some Latin manuscripts it is also referred to earlier, in Chapter 10.1: "Accipiens autem Longinus miles lanceam aperuit latus eius, et continuo exivit sanguis et aqua" (Tischendorf 362). However, Longinus' adventures do not end here. Apparently he repented of his deed, converted to Christianity, and died a saint. His full story is told by Jacobus de Voragine in the *Legenda aurea* (Chapter 47; cf. Vincent of Beauvais, *Speculum historiale*, Book 7, Chapter 47). A capsule version of it also appears in the *Meditationes vitae Christi*: "Unus autem, Longinus nomine, tunc impius et superbus, sed post conversus, et martyr et sanctus, porrigens lanceam de longe, eorum preces et rogamina contemnens, latus

Domini Jesu dextrum vulnere grandi aperuit, et exivit sanguis et aqua" (Chapter 80).

References to Longinus abound in medieval Italian literature, in both religious and non-religious texts. For example, he manages to make his way into such diverse texts as a *canzone* by the Florentine poet Pacino Angulieri lamenting the death of his beloved (Contini 389-92), an entertaining parody of the passion by Ruggieri Apugliese in which he represents himself as being falsely accused and crucified by the Sienese ecclesiastical authorities (Contini 402-06), and Uguccione da Lodi's *Il Libro* (vv. 219-21), a long didactic poem about sin, punishment, and repentance (Contini 597-624). His cruel act is also recalled in the *Passione lombarda* (vv. 164-65), a significant early *lauda*, a genre of religious poetry which I shall return to in a moment (Varanini, *Laude dugentesche* 107-20). I have purposely limited myself to thirteenth century texts. Longinus' presence in subsequent centuries is so pervasive, especially in *laude*, that to track him further would be pointless. Just one more example, this one from a fourteenth century collection of *laude* from Cortona, a small city in Umbria which produced a large number of them, including some of the earliest examples of the genre. There are no traces of the *Evangelium* in the earliest of these, contained in a thirteenth century manuscript, but several in the later collection mentioned above (Ceruti Burgio). The Longinus episode is evoked in five separate *laude* (3.99-102; 15.23; 26.23-26; 31.11-14; 32.59-62), and on two occasions his name is actually mentioned (31.11; 32.59). The difference here is that the *Meditationes* has come into play as a subtext and references to Longinus are filtered through it. This is especially obvious in *Lauda* 32: "Un fel Giudeo, che Longino è chiamato . . ." (cf. *Meditationes* 80). But the *Gesta Pilati* continues to lurk in the background, and is recalled in at least one other *lauda*. Verse 60 of *Lauda* 28, "ed è un vero maguo (mago) et rio," echoes several passages in the *Gesta Pilati* (1.1; 2.1; 2.5) where the Jews accuse Christ of being a sorcerer, a *magus* (Ceruti Burgio). One *lauda* — number 4 — also alludes to the harrowing of hell: "gytto n'è em Lenbo a ffare aquisto, / a i sancti padri trar di presgione" (vv. 9-10). Although the reference is too general to indicate the *Descensus Christi ad inferos* as the specific source, it seems very likely that the author or authors of these *laude* from Cortona were familiar with both parts of the *Evangelium Nicodemi*. The same may be said of Uguccione da Lodi and the author of the *Passione lombarda*.

In *Il Libro*, Uguccione da Lodi briefly evokes Christ's descent into hell (vv. 227-29) immediately after his reference to the Longinus episode (vv. 219-21). Despite its name, the *Passione lombarda* narrates all the major events of Christ's life from the annunciation to the resurrection, including, in two short verses, His harrowing of hell: "per nu descende Cristo a l'inferno, / per trar nui de tenebria" (vv. 177-78). As in the *laude cortonesi* and *Il Libro*, there is not enough here to claim the *Descensus* as the unique point of reference. Indeed, in this particular case we have little more than the clause from the Apostles' Creed "descendit ad inferos." On the other hand, there is absolutely no doubt of the provenance of a

harrowing passage in another significant *lauda* from the *Duecento*, this one from the Abruzzi region in south central Italy. This archaic *lauda*, usually called the *Lamentatio beate Marie de filio*, is composed of thirty mono-rhythmic quatrains, six of which are dedicated to the harrowing of hell (Ugolini 8-50). The sequence focuses on the binding of Satan and the release of the patriarchs from hell, in other words, the material of Chapters 24 and 25 of *Descensus B*, which the author of this important *lauda* must have had before his eyes:

Poy ke na croce Christo spirao,
Bivaçamente a lu fernu annao.
Da poy ke gio, dentro n'entrao
Et lu Malignu scì 'ncatenao.

Da poy ke ll' abe strictu legatu,
E mmultu forte l'ay menacçatu:
"Iammay non fay lo teu usatu!
Ore te sta co- scì 'ncatenatu."

Lu gran Siniore scì prese a ffare:
Tuctu lu fernu prese a ccercare,
Li soy fedili prese a ciamare
E ttucti quanti li fa 'dunare.

Gionne ad Adam k' ipsu creao;
Levase Adam, scì favellao:
"Ecco le mani ke mme plasmaru,
Lu gran Siniore ke mme creao."

Ore favella l'altu Siniore
A ttuti sancti con grande amore:
"Pro vuy sostinni la passione:
Venite a 'rrceper le gran corone."

En paradisu ne l'ay menati
E ttuti quanti l'ay coronati:
"Co lo meu sangue vv'aio accattati;
Ore vedete k' i' vv'aio amati."

(vv. 65-88)

Verse 79 ("Ecco le mani ke mme plasmaru") translates exactly Adam's words to Christ in chapter 25 of *Descensus B* ("Ecce manus quae plasmaverunt me"). According to Ugolini, this *lauda* is the most ancient example of the "literary type" of the "Pianto per la passione di Cristo" (10), which flourished in the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries. Poems belonging to this well-defined group, like the noted *Il Pianto delle Marie* (vv. 243-47) [Ugolini 116-40], often call up

the harrowing, but never as explicitly as their prototype. In the universally recognized masterpiece of the type, Jacopone da Todi's *Donna de Paradiso* (Mancini 201-06), also known as *Il Pianto della Madonna*, there is no mention of it. Indeed, I could detect no clear reference to the *Evangelium Nicodemi* in any of Jacopone's poems.

The most famous composer of *laude* seems to have shunned our apocryphon, but other less celebrated, mostly anonymous writers of *laude* used it as one of their favourite source books. The religious poems known as *laude* could take either a dramatic or non-dramatic form, and were sung by lay confraternities in cities throughout Italy, starting in the second half of the thirteenth century. Most of the *laude* that I have referred to so far are of the non-dramatic type, often referred to as "lyrical" *laude*, even though they could be quite long and narrative in character, like the *Passione lombarda* and the *Lamentatio abruzzese*. The lyrical type developed earlier and eventually adopted the metrical scheme of the profane love ballad. However, the imprint of the apocryphon can best be seen in the *laude* of the dramatic sort. Although there is some controversy concerning the lyrical type, there is general agreement that the dramatic kind first flourished among the *Disciplinati* of Perugia (Baldelli), a lay religious movement which traces its beginnings to the great spiritual upheaval of 1260 led by Raniero Fasani. The movement quickly spread outside of Perugia into the rest of Umbria, and it was not long before confraternities of *Disciplinati* were established in cities throughout central and northern Italy. The *Disciplinati* combined self-flagellation with the singing of *laude*. In Perugia, probably under the influence of the Dominicans, the singing of *laude* was organized around the liturgical calendar, and soon became an integral part of their "liturgy" as De Bartholomaeis explains:

Nel margine della liturgia ufficiale, venne a formarsi una liturgia nuova, con un ceri-moniale suo proprio, con una sua propria melodia; la quale, in origine, era stata la melodia popolare della canzone da ballo, ora rielaborata da' nuovi contrappuntisti che i *Disciplinati* assoldarono. (*Origini* 220)

Some days were dedicated to the singing of lyrical *laude*, others to dramatic ones, also referred to as *devozioni*. Initially, the *laude*, whether lyrical or dramatic, were simply sung in the oratory. Later dramatic representations of the passion and other sacred episodes were performed for the people in church and eventually in public squares. The dramatic form seems to have come into its own as a genre during the first half of the fourteenth century (Terruggia).

The *laude* of the *Disciplinati* of Perugia are preserved in two fourteenth century collections, discovered by Monaci in the 1870's. They both contain about 160 *laude*, half of which are of the dramatic variety. There is no critical edition of the *laudario perugino*. However, a good selection of Perugian dramatic *laude* can be found in volume one of Vincenzo De Bartholomaeis' *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, still the most extensive anthology of early Italian drama. In De Bartholomaeis' collection there are several *devozioni* which clearly

draw on the *Evangelium Nicodemi*. For the Perugian passion *lauda* De Bartholomaeis (*Laude* 1: 232-43) cites the *Meditationes vitae Christi* (Chapters 75-83) as the sole source (cf. Toschi 1: 153-70), but the *Gesta Pilati* seems also to be present, even if somewhat further removed. The fact that the very next *lauda*, the one for Holy Saturday, is fashioned on the *Descensus* supports this claim. I shall deal with this important *lauda* in a moment. First, I would like to discuss briefly another *lauda* also drawn from the *Descensus*. It is the short *devozione* — 56 verses in all — for the third Sunday of Advent (De Bartholomaeis, *Laude* 1: 53-55). Set in Limbo, it recreates the patriarchs' sense of expectation before the arrival of Christ. The *lauda* begins with David's prophecy in Chapter 21 of the A text (22 in the B):

Presso è l'avenimento
de quil signore de cuie io profetaie:
trarrane d'este guaie
e serim fuor de tanta tenebria.

(vv. 1-4)

and ends with Adam and Eve announcing their imminent release from hell and ascent into paradise:

Noie che l'antico pasto
mangiammo prima, prendiamo conforto,
puoia che sem presso al porto
d'andare en Cielo a quilla gerargia.

(vv. 53-56)

In between Isaías, Geremia and Abel have speaking parts. Of these, Abel appears in neither the A nor the B text, and Eve is present only in the B text, but there is no doubt that the *lauda* takes its point of departure from the *Descensus*. However, it develops no further than the prophet's talk of redemption. The event — Christ's harrowing of hell — alluded to in the conversation of the patriarchs never takes place in this *lauda*. To be sure, the harrowing motif is evoked in another Perugian *lauda* from the Advent period, not included in De Bartholomaeis' collection. It is published by Giuseppe Galli in *Laude inedite dei Disciplinati umbri* (105-07). It is a curious *lauda*, also quite short (78 verses). The sinners of hell plead with Christ to have compassion on them. However, cross in hand, He rebuffs them. Then He turns to the just and leads them out of hell:

Figluogle mieie, meco venite
Benedecte dal mio Pate;
El regno mio possederite
Tucte quante ensiememente,
El quale a voie fo ordenato
Puoie ch'el mondo fo 'dificato.

(vv. 73-78)

The content of these two *devozioni* was probably suggested by the liturgy, which, during Advent, reverberates with allusions to *Descensus* themes. Within the *laudario perugino* they anticipate the Holy Week *lauda* in which the material of the *Descensus* is given full expression.

The orthodox view, upheld by the majority of theologians, including Aquinas in the *Summa Theologiae* (3a, q.52, a.3), was that Christ descended into hell immediately upon His death, while His body was still suspended on the cross. There was, however, another popular tradition which maintained that Christ did not descend into hell until the night before His resurrection. This view was sustained by the many actions and words recalling the descent in the liturgy for Holy Saturday and Easter Sunday. The "Elevatio crucis" ceremony celebrated before Matins on Easter Sunday often included a dramatic representation, based on the Vulgate Psalm 23, of the harrowing. I mention all of this because the Perugian harrowing *lauda* was in the beginning probably two separate *laude* (Toschi 1: 200; De Bartholomaeis, *Origini* 305). The first, performed on Holy Saturday, focused on the patriarchs in Limbo. The second, for Easter, represented their release from hell and the ascent into paradise where they met Enoch and Elias, and the good thief. Later, the two were combined and assigned to Holy Saturday. The resultant *devozione* is considered to be one of the masterpieces of early Italian drama (Bonfantini 69; Baldelli 364), and has been published several times (Galli 60-71; Toschi 1: 181-200; De Bartholomaeis, *Laude* 1: 242-58; Bonfantini 69-87; Faccioli 1: 90-112).

In its simplicity and linearity it does have a certain charm and power. As the Hebrew patriarchs and prophets wait in Limbo, a ray of light suddenly pierces the engulfing darkness and fills them with hope. The long-awaited Messiah has finally come to liberate them from their infernal prison:

Quisto lume mo venute
procedon da quilla fontana
che ne promise la salute
de tutta quanta gente umana;
però ciascuno aggia buon cuore
ché quisto è l'alto suo splendore.

(vv. 1-6)

Satan boasts to Hell of his previous victories over Christ (vv. 67-72) but at the same time warns Hell to prepare for a struggle against the Son of God:

Tosto t'apparecchia, Enferno,
per quillo che s'è già gloriato
ch'è figliuol de Dio Eterno
ed hanne el popol mio turbato,
e fese tristo molto forte
vedendo appressare la morte.

(vv. 43-48)

Recalling the wounds it suffered when Christ resurrected Lazarus from the dead (vv. 97-102), Hell at once rebuffs Satan and urges him to harness the forces of darkness in order to secure the gates against assault:

Or Satan, or te departe
tosto da la sedia mia,
e combatte con tuoie arte
ch'el re de gloria qui non sia,
ed alcuno chiude quille porte
quanto se può far forte.

(vv. 109-14)

The pace of the action quickens. Satan orders his troops of demons to station themselves for combat:

O dilette miei legione,
contraste a quisto passo;
ciascun piglie el suo cantone
chi più alto e chi più basso.

(vv. 115-18)

Tension builds quickly as the Hebrew fathers demand repeatedly that Hell open its gates, adapting the “Attolite portas” formula from Psalm 23.7 as in *Descensus A 5*:

Aprite tosto e non chiudete,
ché mo venire lo vedrete!

Apre, Enferno, ché se' vinto!

(vv. 119-20; 127)

True to the script, Hell responds by reformulating the “Quis est iste rex gloriae?” passage:

Chi è l'uom cusì fervente,
qual'è re de gloria ditto?

(vv. 145-46)

At this point, an angel's voice cries out to Hell:

O voie, principe de male,
aprite quiste vostre porte!
Comando a voie, porte eternale,
che levare siate acorte,
che quell'Alto gloria Rene
per entrare qua entro viene.

(vv. 157-62)

Then suddenly Christ, bearing the cross, arrives and smashes Hell's gates. Stunned, Hell shrieks a series of desperate questions (cf. *Descensus A* 6):

Chi se' tu che me descio glie,
quil che el mortal peccato lega?
Chi se' tu, ch'el Limbo spoglie,
enverso te ciascun si priega?
Chi se' tu tal combattetore,
ch'haie vento el nostro gran furore?

(vv. 205-10)

Christ overpowers Satan, binds him, and banishes him to the furthest reaches of hell:

Satan, tu haie data nulla pena
a l'uom molto temporale,
legar te voie con mia catena
che tu non faccia a lor più male!
Enfin al novissimo dine
per mia virtù starai cusine.

(vv. 229-34)

Then He extends His hand to the just of the Old Testament, starting with Adam, and takes them out of hell:

E voie, sante miei, venite,
quil ch'a mia 'magene fatte sete!

JESUS ad sanctos:
Voie sarete recompistrate
per lo legno cruciato,
ch'eravate prima dannate
per lo legno già vetato.
O Adam, mo pace sia
a te colla tua compagnia!

Iterum:

E voie, che foste el primo pate,
vien de fuore emprimamente,
e voie, figliuoglie, el seguitate;
Abel, Abeth, buon servente,
David, Aronne, e Moises,
Isaia cogli altri quagiù messe.

(vv. 251-64)

At this climactic point (v. 265) with the transition from *tristitia* to *gaudium*, the solemn *passionale* mode gives way to the celebratory *pasquale* manner (De Bartholomaeis, *Origini* 223-24):

Alleluia cantiamo
 ché noie andiam con Cristo Salvatore!
 Tutte te confessiamo
 che se' encarnato per noie Redentore;
 o benegno Signore,
 che per le peccator sangue haie versato,
 al mondo quisto canto
 tu fa' sentir, che tanto t'è costato.

(vv. 297-304)

The scene now shifts to paradise: Christ hands the just to the Archangel Gabriel (and not Michael as in the *Descensus*) to be led into "l'alto regno." There they meet Enoch and Elias and then Dysmas, the good thief. The *lauda* ends with Christ announcing His imminent visit to His mother, who along with Mary Magdalene has been weeping for Him at the sepulchre. The two Perugian resurrection *laude* (De Bartholomaeis, *Laude* 1: 259-69) both begin with Mary in tears at Christ's tomb. The second of the two ends with a reference to Christ's triumph in Limbo (vv. 75-76).

As this brief summary indicates, this *devozione* closely follows *Descensus A*, chapters 2 to 10 (i.e. *Evangelium A* 18-26). It deviates from the chronology of this text on two occasions only. It does away completely with the Seth episode (chapter 3) and introduces a new scene (vv. 163-98) involving the good and bad thieves immediately before Christ's descent into Limbo. There is no such scene in *Descensus A*. In *Descensus B* (chapter 7) the good thief precedes Christ into hell and announces His imminent arrival. However, the new scene in our *lauda* has little to do with the episode in *Descensus B*. Rather it seems to be an imaginative elaboration of Chapter 10 of the *Gesta Pilati*. In the *lauda* it is the bad thief, Gestas, identified by name, who precedes Christ into hell. Lamenting his fate, he is led by demons to Satan, who greets him ironically ("Ben venga Gestas, el mio deletto! / voie che tu gode del mio regno," vv. 181-82). The scene shifts to Christ on the cross, who sends the good thief, Dysmas, to paradise. He is met there by the Archangel Gabriel, who admits him into the heavenly realm ("Volentier t'apro e sta' en buon cuore," v. 197). At the very end of the *lauda* (vv. 345-60) the just find the good thief in paradise and converse with him. This final sequence follows *Descensus A* 10 and is in the right chronological slot. Nonetheless, there seems to be considerable confusion as to how the good thief got to paradise, since in verses 289-96 he is harrowed out of hell along with the Hebrew fathers. The fusion of two separate *laude* may account for the presence in this *devozione* of two versions of the good thief's assumption into heaven. Despite these anomalies, the *devozione* is remarkably faithful to *Descensus A*, which

seems to be its only source. De Bartholomaeis makes the odd suggestion that the authors of this *devozione* used Jacobus de Voragine's summary in the *Legenda aurea* as a guide for the exclusion of episodes in their dramatization of the apocryphon (*Origini* 305). The only substantial portion of the *Descensus* that the Perugian *devozione* excludes is the Seth episode, which the *Legenda aurea* includes.

I have devoted some time to the *laudario perugino* because of its acknowledged position at the head of the Italian religious dramatic tradition and because of its enormous influence on the *laudari* of other cities. Also, as we have seen, it did much to popularize the *Evangelium Nicodemi*, the *Descensus* portion in particular. The Perugian Holy Saturday *lauda* became a source for subsequent harrowing *laude* and harrowing sequences in passion and resurrection plays. At least two other major collections of *laude* containing separate harrowing plays have come down to us: one from Orvieto (Tenneroni 57-60), the other from L'Aquila in the Abruzzi. In 1405 Tramo Da Lonardo put together an anthology of *laude* of the *Disciplinati* of Orvieto, referred to as *ripresentationi* or *devotioni*. The descent into hell was presented on Easter. Unfortunately, the first part of this *devozione* is missing, but its dependence on the Perugian *lauda* is obvious. For instance, at the moment of the liberation of the patriarchs from hell, the meter changes from the *passionale* to the *pasquale* mode, as it does in the Perugian *lauda* (De Bartholomaeis, *Origini* 258). The next *devozione* for Easter Monday on the apparition of Christ to the Virgin also resonates with echoes of the harrowing (Tenneroni 60-65; Toschi 1: 201-15). The theme was obviously an important one in Orvieto.

The *laudario* of the *Disciplinati* of San Tommaso of L'Aquila was compiled during the second half of the fifteenth century, but contains pieces which are much earlier. One of these is a harrowing *lauda*, "La Devotione della festa de Pasqua," which probably dates from the end of the fourteenth century or the beginning of the fifteenth (De Bartholomaeis, *Teatro abruzzese* 32-40). The Perugian *lauda*'s influence on it is less pronounced, and certainly not of a metrical order. The *Disciplinati* of San Tommaso did away completely with the *pasquale* mode. They also altered the verse form of the *sestina*, discarding the octosyllabic verse in favour of the hendecasyllable. These metrical changes facilitated the speaking of parts. In L'Aquila the *devozione* was no longer a ritual, closely tied to the liturgy, as it was in Perugia, but a spectacle, spoken more than sung, for special feast days. Consequently, the staging became more elaborate, and the performance in due course moved out of the Church and into the square.

The *Disciplinati* of San Tommaso's attitude toward sources was also quite different. A comparison between the Perugian harrowing *lauda* and the L'Aquila *devozione* for Easter will bring this into focus. As I have already noted, the Perugian *lauda* depends almost exclusively on *Descensus A*, from which it rarely strays. It is a dramatic verse adaptation, sometimes almost a translation, of a single text. Moreover, the sequence of scenes, except for the spurious scene (vv. 163-68) involving the two thieves, follows exactly the narrative of *Descensus A*.

On the other hand, the *devozione* from L'Aquila is sustained by many texts, the most important of which is almost certainly an abridged Italian translation of *Evangelium B*, very similar to one found in the Riccardiana manuscript published by Suchier. For instance, Adam's words in stanza 44 clearly echo the B text: "Questa è la mani del mio Criatore / che è venuto al Limbo ad liberarne!" (cf. *Descensus B* 9.1). Moreover, in the Easter *devozione* from the Abruzzi as in the Riccardiana *Evangelium Karinus* and Leucius become Alexander and Rufus. However, in the *devozione*, the role of the mute narrators of the *Descensus* is expanded: they become characters in the action with speaking parts.

The subject matter of the *Descensus* dominates the *devozione* (51 of 74 stanzas), but this material is framed by the last chapters (12 to 15 in particular) of the *Gesta Pilati*, which deals with the various other (indirect) accounts of Christ's resurrection (that of the three rabbis from Galilee, that of the soldiers guarding the sepulchre, and that of Joseph of Arimathea). The *devozione* begins with the arrest and imprisonment of Joseph of Arimathea (stanzas 1-5). Then the scene shifts abruptly to the arrival of the good thief in paradise, where he is greeted by an angel (stanzas 6-9). Next we are plunged into Limbo, where, we are told by Adam, the patriarchs have been in a state of high expectation ever since John the Baptist announced to them the coming of Christ (stanzas 10-12). Several patriarchs and prophets (Isaiah, Simeon, John the Baptist, Noah, Seth, Moses, David, Aaron, and Joshua), not all of whom appear in the *Descensus*, step forward and recall the words with which they prophesied this event (stanzas 13-33). Next a messenger arrives and warns Satanasso of Christ's approach (stanzas 34-36):

Quisto scì è quillo che Laçaro suscitàne:
 Verrà quagiù lo Limbo a despogliare,
 Se tu no fay bona provisone;
 Lu Limbo et lu Inferno fa bene inserrare;
 Se non te providi, vì che tte llo dico,
 Serray legato chomo sou inimicho.

(stanza 35)

The *Descensus* figures of Satan and Hell (*Inferus*) are somewhat blurred in this passage. However, it is clear that Satanasso in the *devozione* is Hell. The Satan of the *Descensus*, on the other hand, is referred to as Lucifer, but he does not speak. He is present only to be bound. Needless to say, the dispute between the two infernal princes which precedes Christ's arrival in hell in the *Descensus* is absent from the *devozione*.

In the next scene Christ arrives and binds Lucifer (stanzas 37-42). The patriarchs are then freed, starting with Adam (stanzas 43-45). As Christ instructs an angel to take the patriarchs into heaven, Rufus moves forward and begs that he and his brother, "figlioli del devoto tuo Simone," be released. Christ obliges and commands them to make his deed known to the world (stanzas 46-47):

Per quella carità c'abbe Simone,
 Voglio che nel mundo ritornete;
 Dentro nel Templo ne fayte mentione,
 Ad tucto el populo parlete:
 "El Limbo delly boni à spolliatu,
 In eterno Lucibello à incatenatu!"

(stanza 47)

A stage direction explains that Rufus and Alexander remain in their tomb until Joseph of Arimathea is freed. This happens next (stanzas 48-50), and Rufus and Alexander go to the Hebrew authorities to tell their story (stanzas 51-54). Rufus' account of the harrowing echoes Dante's brief evocation of the event in *Inferno* 4 (vv. 55-63):

Trassene Adamo el primo parente,
 Abraam, Aaron, David et Zaccharia,
 Moyses che fó tanto hobediente,
 Simone, Sette, Johanni et Jsaya;

Et Patriarcha con altri Beati
 Tucti io li vidi insemi liberati.

(stanza 54)

Caiaphas and Annas accuse the two brothers of heresy and have them arrested.

A series of short scenes now follows in quick succession. Caiaphas and Annas order that Joseph be brought before them to be punished, but Joseph, his house still under lock and key, has disappeared (stanzas 55-60). Some pilgrims arrive in Jerusalem, and are brought to Caiaphas and Annas to be questioned. The pilgrims, whose role recalls that of the three rabbis in *Gesta Pilati* 14, declare that Christ has risen from the dead and is now among his disciples in Galilee (stanzas 61-65). As Annas refutes their claim, the soldiers guarding Christ's sepulchre (cf. *Gesta Pilati* 13) enter and confirm Christ's resurrection (stanzas 66-69). On hearing this, Caiaphas and Annas decide that it would be undesirable for this news to be spread. They bribe the soldiers and the pilgrims to keep quiet (stanzas 70-72; cf. *Gesta Pilati* 13 and 14). The final two stanzas deal with the release of Rufus and Alexander from prison by an angel. Christ's words in the last stanza (74) are identical to those He pronounced in stanza 47 after freeing the two from Limbo. This may indicate that these stanzas are misplaced in the manuscript (De Bartholomaeis, *Origini* 306), but at this point in the *devozione* the two brothers are, in fact, in prison (cf. stanza 56). Whatever the case, the action seems to be incomplete, although the *devozione* is duly concluded, as is typical in this collection, with a lyrical *lauda*.

With reference to the play's sources, we are far from the simple intertextuality of the Perugian *lauda* with its uncompromising fidelity to *Descensus A*. Here the scope has been widened to include the last chapters of the *Gesta Pilati*, but this material has been dismantled and redistributed. Large portions have been eliminated. Other texts have come into play to contaminate the primary source, which is almost certainly, as I have indicated, an abridged B text of the *Evangelium Nicodemi*, even though the order of the *Descensus* sequences sometimes suggests the A text. This is probably due to the influence of the Perugian harrowing *lauda*. Interestingly, however, the Perugian *lauda*'s presence is strongest in the good thief episode, which is out of place. In addition to Dante's *Commedia*, another probable source is the *Lamentatio abruzzese*.

In the lyrical *lauda* (stanzas 75-82) that concludes the *devozione*, the freeing of the patriarchs from hell becomes a metaphor for the redemption:

Laudemo tucti el Criator Superno,
Oggi ci liberòne dallo Inferno;
In Paradiso menonci.

....

O summo Dio, eterno Redemptore,
De questa terra caccia via lu errore!
O Signor, perdonancy!

(stanzas 75, 82)

Given the triumphal nature of the harrowing theme, this association was not uncommon (Monnier), but here it is expressed in rather simple terms. On the other hand, in a late fourteenth or early fifteenth century Florentine play, entitled *Il contrasto di Belzabù e Satanasso*, the idea takes on a theological dimension. This is a significant play from several perspectives, including the history of medieval Italian theatre, once identified exclusively with the Florentine *sacra rappresentazione* which flourished in the second half of the fifteenth century. Written in *sestine* of hendecasyllables, like the *devozione* from L'Aquila, it stands midway between the Perugian *laude* and the Florentine *sacre rappresentazioni* in *ottava rima*.

Despite its title, we are dealing essentially with a descent into hell play, drawn from *Descensus B* and perhaps other harrowing plays like those from Perugia and L'Aquila. What distinguishes the Florentine play is that the *Descensus* has come into contact with the genre of the *piano* or dispute, and, in particular, with *Il Piano ch'ebbe Dio col Nemico* (35-48), published by Roediger along with *Il contrasto di Belzabù e Satanasso* (49-72) in *Contrasti antichi: Cristo e Satana. Il Piano* takes its cue from the *Descensus*. The opening scene has Christ dying on the cross and descending into Limbo where he remains until Easter morning, 40 hours later, at which time he delivers the patriarchs out of hell (31-33). The devil (*lo dimonio*) is present throughout the passion monitoring events, moving back and forth from Limbo several times:

Essendo Christo crocifixo in su la croce, lo nimico ne facea grande allegressa; andando et tornando molto spesso dal limbo, vide l'alegressa de li santi: incontente congnoue la sua confuxione. (lines 4-7)

The rest — the work is 261 lines long — consists of an animated theological discussion between God and the devil concerning the justice of the redemption. The devil argues that with original sin he has acquired legal rights over man:

Disse lo dimonio: Io prouo che l'omo de' essere mio per legge vsata et anticata che non mi de' mai essere tolto. (lines 22-24)

The *Descensus*, of course, does not concern itself explicitly with theological issues. It is principally a glorification of Christ, who descends into hell and defeats the forces of evil. These submit to His power; they do not argue the legality of His action (Roediger 55).

More than the content, *Il Piato* determines the shape of *Il contrasto*. The play begins with a debate between Belzabù and Satanasso, who correspond to Satan and Hell (*Inferus*) respectively in the *Descensus*. This scene is based on the episode in the *Descensus* where the two infernal princes argue about what action is to be taken in preparation for Christ's arrival in hell. However, this episode, completely suppressed in the *devozione* from L'Aquila, is here greatly expanded and moved to a position of prominence, at the beginning of the play (stanzas 1-18). Belzabù, like *lo dimonio* in *Il Piato*, moves back and forth between Earth and Limbo, reporting on Christ's trial, crucifixion, and death. This technique of reporting events rather than representing them is highly effective, and allows the author to contextualize quickly the situation by bringing into the picture events narrated in the *Gesta*. The next 16 stanzas (19-34) deal with the prophecies of the patriarchs, the opening of the gate, and the liberation of the just. The triumphant element is understated: there is, for instance, no binding of Belzabù. Rather the focus is on the significance of the passion. Christ's death on the cross is seen as the ransom price to be paid for the redemption of man, who with original sin had fallen under the devil's control:

Io son Giesù per nome chiamato,
morto so' stato in sulla dura crocie
per riconp(e) rare d' Adamo il peccato:
(chè) tu-lio ingannasti, nimico ferocie.
Ronpete le porti et gittatele via,
sicchè entri dentro il figliuol(o) di Maria!

(stanza 31)

It is the so-called Latin or “juridical” theory of the redemption which is being put forward here (Aulén 81-100). In this context, it is not surprising that Adam and Eve are given more attention than in other harrowing plays:

O Adamo che da me fusti creato
et dettiti Eva per tua compagnia,
poi commettesti qvel tale peccato,
ch'io ne sono oggi morto in questa dia,
la vostra colpa è oggi rimessa,
ora venite alla patria promessa.

(stanza 32)

In the last part of the play (stanzas 35-50), the influence of *Il Piatto* is strongest. Adam and Eve and the other patriarchs have been delivered (stanza 34), but Christ is detained in hell by Satanasso, who insists that a great injustice is being committed against him:

Tu-ssai ben, Yesù, ch'io guadagniai
Adamo, primo vom(o), per mio sapere.
Lasciato posseder(e) tu sì me l'ài,
Sanza niuna lite o qvistione avere:
Adamo con costoro ò posseduto,
et mai a-tte non renderon(o) trebuto.

(stanza 37)

Christ refutes this claim:

Non per saper(e) gli auesti; (ma) per inganni
Adamo ed Eva, anzi gl'ingannasti;
promettendo lor ben(e) desti lor danni,
del paradiso cacciar(e gli) procurasti.
Chi vuole ragione altrui la faccia
et non riciev(e)rà cosa che (gl)i dispiaccia.

(stanza 38)

The tone of the debate soon drops: the juridical gives way to the comical. Realizing that he has no chance of prevailing, Satanasso stoops to bargain. Christ can have the souls of Limbo, but he is to keep the living: "qve(gl)i del mondo lasciami possedere" (stanza 41). The offer is promptly rejected. Satanasso now becomes more and more pathetic and ridiculous. One final, absurd, proposal: take the men but leave the women in hell (stanza 49). Christ will have none of this: "Nè femmina nè vomo aver potresti / di questa gente ch'auuei serrate" (stanza 50). Soon afterward, in mid-stanza, the play breaks off incomplete, but my impression is that the anonymous author had come to the end of his inspiration.

There are documents recording representations of other harrowing plays now lost. For instance, we know that a representation "di Cristo quando spogliò l'Inferno" (D'Ancona, *Origini* 1: 289) was performed in Rome in 1473, and that among the *edifizi* or stage settings that circulated in Florence during the festival

of John the Baptist there was one for Limbo (D'Ancona, *Origini* 1: 217-44). Another index of the harrowing's enormous popularity was that it often made its way into passion and resurrection plays. Of course, these same plays often also echoed, directly or indirectly, the *Gesta Pilati*. However, as I have already noted, it is more difficult to pinpoint the *Gesta*'s presence in these texts, since so much of it is drawn from the canonical gospels. In this sense it is much easier to track the *Descensus* and the themes associated with it.

I shall now move on to some passion and resurrection plays where the harrowing of hell is either recalled or actually represented. This list is not intended to be complete (see Cioni's bibliography); it includes only those plays which are immediately accessible to me.

In the *laudari* we have discussed the descent into hell was represented either on Holy Saturday (Perugia) or on Easter day (Orvieto, L'Aquila). In other words, it was associated more with the resurrection than with the passion. I am aware of only one major Good Friday *devozione* in which the harrowing theme is pervasive. To be sure, the descent into hell is not represented directly; rather the details of the event are recounted in the speeches of various characters. The *devozione*, along with one for Maundy Thursday, is contained in a Venetian manuscript from the last quarter of the fourteenth century (D'Ancona, "Le devozioni," *Origini* 1: 184-207; Toschi 2: 315-67). The language is shot through with Venetian, but the two *devozioni* may be Umbrian in origin. The Good Friday *devozione* begins with the flagellation and ends with the placement of Christ's body in the tomb by Joseph of Arimathea and Nicodemus. It also includes a moving lament of the Virgin, consoled by the Archangel Gabriel. The harrowing dominates two important scenes. In the earlier scene (vv. 201-44), two souls are resuscitated from the dead through the power of the passion. One of them addresses Christ on the cross and tells him in language reminiscent of Dante (*Inf.* 4.55-63) that the patriarchs anxiously await his arrival in Limbo:

Adamo primo nostro parente
 Sta aparechiatò te aspetando;
 Abel, Noè, e Abraam obidente,
 Isaac e Iacob con ipso stando,
 Isaì, Ieremia e David fervente,
 Elia e altri prophete mercè chiamando,
 Et Moises legistro con lo vostro precursore
 Stano aspectando a vui, dolce Signore.

(vv. 233-40)

The other scene is more elaborate (vv. 362-428). As Christ is about to expire, Satanás (*lo Demonio*) arrives and places himself on the right arm of the cross. He has come for Christ's soul, but first attempts to bargain with his foe (vv. 387-88). Christ rejects the proposal, and an animated debate ensues between the two, dur-

ing which the main elements of the harrowing (the storming of the gates, the binding of Satan, and the liberation of the just) are summarized (vv. 389-428).

In the course of the fifteenth century the ritual of performing *devozioni* throughout the liturgical year was gradually abandoned. Confraternities concentrated their efforts on a few major productions, at least one of which inevitably focused on the dramatic events of Easter week. This gave rise to the great Italian passion plays of the fifteenth and sixteenth centuries, from the Abruzzi, Rome, and Florence. Indeed, according to the statutes of the Confraternity of the Gonfalone, one of its principal functions was to "represent the passion of Christ" (De Bartholomaeis, *Origini* 365). Founded in 1486, the Arciconfraternita del Gonfalone combined several Roman associations of *Disciplinati*. In addition to the passion play elaborately staged at the Colosseum on Good Friday, the Roman Confraternity put on a resurrection play at Saint John Lateran or Saint Peter's. Later, in the sixteenth century, the resurrection play too was staged at the Colosseum. These plays usually compressed and combined several existing shorter dramas treating episodes leading up to and following the passion. By far the most famous of the Italian passion plays was *La passione del Colosseo*. In its early versions this play contained a scene set in Limbo, but this episode was excised in later versions. It does not appear, for instance, in the version in octaves which bears the names of Giuliano Dati and others. First printed in 1496, this version was republished several times during the sixteenth century (Cruciani 263-70; Amati). Unfortunately, the Limbo scene is also missing from the archaic version in *sestine*, published by De Bartholomaeis (*Laude* 2: 154-83). However, here its absence is due simply to the fact that the only surviving copy of an early popular edition of the play used by De Bartholomaeis is mutilated.

The Dati version of *La passione del Colosseo* is 179 stanzas; the Abruzzese *passione* is over 300 stanzas. The longest of the Italian passion plays at 600 octaves is a highly derivative Florentine play contained in a late fifteenth century compilation (De Bartholomaeis, *Origini* 404-08). This passion play should not be confused with the more modest (85 stanzas) *La rappresentazione della cena e passione* by Castellano Castellani, which has been published several times (Banfi 325-72). These plays are huge if compared with the *devozioni* of the fourteenth century, which averaged 300 to 400 verses, but they are insignificant if measured against *La passione di Revello*, which stands in a category by itself (Cornagliotti). It is as close as Italy comes to the massive French mystery plays. Presented over a three-day period in 1490, the Revello passion spans some 13,000 verses. Despite its name, the play covers the whole history of man's redemption through to the resurrection. A certain Fra Simone seems to have been entrusted with the drafting of the text. Well-versed in theology if not in poetry, Fra Simone taps a large number of sources to realize his vision (Cornagliotti xxxiv-xlvii). One of these is the *Evangelium Nicodemi*. The *Gesta Pilati* is extensively used in Day Two from verse 1282 on, and a condensed *Descensus A*, complete with a scene in paradise with Enoch and Elias, is reenacted on Day Three (vv. 1936-2051).

near the end of the play, i.e. within the context of the resurrection. The position of the harrowing sequence in *La Passione di Revello* underscores the fact that the descent into hell is more easily absorbed into resurrection than passion plays.

There is a short but interesting harrowing sequence (vv. 781-834) in the Roman resurrection play (De Bartholomaeis, *Laude* 2: 183-96). It begins with the holy fathers in Limbo singing a song in praise of God. As soon as their song ends Christ appears and knocks on the infernal gates. Satan arrogantly rebukes Him, demanding to know who it is that has come to disturb his realm. Christ exclaims:

Che tardi tu, Satan perché non apri
A me che voglio il Limbo dispogliato?

(vv. 799-800)

Satan remains defiant. At this point the apocryphon is pushed to the side and the words of Psalm 23.9-10 in Latin are called forth and dramatized:

CRISTO batte un'altra volta e dice:

Attollite portas, Principes, vestras, et elevamini, portae aeternales,
et introibit Rex gloriae.

SATAN risponde:

Quis est iste Rex gloriae?

CRISTO risponde:

Dominus fortis est in praelio, ipse est Rex gloriae!

(vv. 803-05)

Then quickly Christ forces the gates open, chains Satan, and frees the holy fathers. "Vien fuora" He cries repeatedly as He leads them out of hell. Freed from the abyss, the holy fathers kneel and sing "Adoramus te." The *Festum Resurrectionis* (De Bartholomaeis, *Laude* 2: 297-302), a short (120 verses in all) fifteenth century resurrection play from Pordenone in the Veneto region, similarly appropriates Psalm 23. The action in the 13 verse harrowing sequence with which the play begins is reduced to its bare essentials. It takes its cue from Chapter 2 of *Descensus A*. A light pierces the engulfing darkness of Limbo, and Adam exclaims:

Quest'è la luce del Signore mio,
quest'è lo lume del Figliuol de Dio!
Noi te avemo pur chiamato tanto,
che hai udito il nostro amaro pianto.
O Redentore de l'umana carne,
tu se' venuto pur a liberarne.

(vv. 1-6)

Isaiah relates his prophecy concerning this light by quoting Isaiah 9.2. Here Italian gives way to Latin, preparing the way for the dramatic exchange between Christ

and Infernus taken from Vulgate Psalm 23.9-10. The sequence ends here. A stage direction informs us that Christ despoils hell.

The harrowing episode in an anonymous fifteenth century Florentine resurrection play (Banfi 373-422) is almost as long as the whole of the *Festum Resurrectionis*. It occupies 15 of 106 octaves (stanzas 10 to 24). The episodic structure of this *sacra rappresentazione* indicates that it is a reworking of several shorter plays or *laude*. The harrowing episode is clearly indebted to the Perugian Holy Saturday *devozione* or one very similar to it. The original model — *Descensus A* — is further in the background. The anonymous author may not even have known the apocryphon directly. The narrative has been shortened, but some new details have been added for dramatic effect. Christ carrying a banner figuring the cross and flanked by two angels appears suddenly, and announces his intention to free the souls of Limbo. Then he descends into hell and ties Satanasso. Unlike the Roman Satan, the Florentine Satanasso is not defiant. He acknowledges the power of Christ and acquiesces:

Dapoi che tanto onore t'è concesso,
per forza tremo, e te Signor confesso.

(stanza 14)

He seems to be a conflation of the figures of Satan and Inferus in the *Descensus*. Christ calls the patriarchs to Him and leads them to freedom.

Adam, vien fuor del limbo e di prigione,
e tu, Abram, principal patriarca,
ancor tu Josuè, cor di leone,
e tu, Noè, che fabricasti l'arca.
Esca qua fuor il forte Gedeone,
e David, re de' profeti, monarca.
E tutti gli altri con gran festa e riso
venitene al terrestre paradiso.

(stanza 15)

Adam thanks Him on behalf of them all. Next several of the patriarchs step forward and speak. Each bears in hand an object which identifies him. Noah, for example, carries an ark. Turning to the others he says:

Questo legno de l'arca sublimato
dimostra nostra grande esaltazione.

(stanza 17)

David, holding a psalter, says:

Questo saltér letifica il cor mio;
sonando io canterò le laude a Dio.

(stanza 17)

And then begins to sing “Misericordias domini in eternum cantabo.” The others join in as they proceed to the Earthly Paradise. A stage direction tells us that it is located on top of a mountain and is guarded by an angel with sword in hand. This details betrays the influence of Dante, visible elsewhere in the play. There they meet the good thief and then Enoch and Elias. Like the Umbrian *lauda* the episode ends with Christ announcing His intention to visit and console His mother.

Restate ch' i' vo' prima visitare
mia madre santa, e quella consolare.

(stanza 24)

There is no doubt that the *Evangelium Nicodemi*’s impact — and that of the *Descensus* in particular — was greatest in drama, but the work, as I have already indicated, also left its mark on other areas of medieval Italian literature. Federico Frezzi, for example, dedicates a chapter to “Limbo and original sin” with a harrowing sequence in *Il Quadriregio* 2.4, an uninspired imitation of Dante’s *Commedia*. However, with the exception of Dante, whom I shall discuss in a moment, the most ambitious and complex adaptation of the *Descensus* belongs to the fourteenth century Sienese poet, Niccolò Cicerchia. The first part or *cantare* (85 octaves) of his long narrative poem entitled *La Risurrezione* is an imaginative amplification of *Descensus A*, which he probably knew in an Italian translation. The second part, which deals more specifically with the events of the resurrection proper, adapts portions of the *Gesta Pilati* — Chapter 12 (stanzas 3-15) and Chapter 15 (stanzas 120-26) in particular — but its major sources are the canonical gospels and the ubiquitous *Meditationes*. *La Risurrezione* was written sometime after 1364, the date of composition of *La Passione*, Cicerchia’s other, more fortunate narrative poem in *ottava rima*. It too taps the *Gesta Pilati* (see stanza 107, for instance), but not as extensively or as obviously. *La Passione*’s enormous popularity during the Renaissance was due, in part, to the fact that it was attributed during this period to either Petrarch or Boccaccio. Some work has been done on Cicerchia’s sources, in particular by Varanini (542-51) in his edition of *La Passione* and *La Risurrezione* (*Cantari religiosi* 307-447), but the Sienese poet’s complex appropriations from the *Evangelium Nicodemi* need to be investigated further.

Themes from the *Evangelium*, especially the harrowing, were also summoned up in sermons. Franco Sacchetti, for instance, better known to literary historians for his *Trecentonovelle*, dedicates the sermon for Holy Saturday to the descent into hell in his *Sermoni evangelici* (Number 46). The presence of the apocryphon is even more frequent in what De Bartholomaeis (*Origini* 325-35) aptly calls “sermoni semidrammatici.” In this genre, which evolved in the fourteenth and fifteenth centuries, the preacher punctuated his sermon with dramatic *laude* and at times with other forms of poetry. This kind of preaching was especially used by the Franciscans in the remote mountainous regions of the Abruzzi. Alessandro de Ritiis was a proficient practitioner of the genre, as the selection from his

Sermonale in the appendix to De Bartholomaeis' *Il teatro abruzzese del medio evo* (317-28) illustrates. His sermons are punctuated by dramatic *laude* and dramatizations of passages from Cicerchia's poems, which de Ritiis believed to be by Petrarch. However, this practice is by no means limited to the Abruzzi. The *Passione di Revello* incorporates sermons by Fra Simone. Perhaps the best example of this procedure from our perspective is the Venetian *devozione* for Good Friday, in which there are several indications in the text that the action is suspended to give way to preaching: "Dito questo, lo Predicatore predica." This particular interruption comes in the midst of the animated debate between Christ and Satan which I referred to earlier.

There is no doubt that the *Evangelium Nicodemi* was a very dynamic and productive text in the Italy of the Middle Ages and the early Renaissance. Both the A and the B text were translated several times, it would appear. Moreover, it was repeatedly adapted, especially in dramatic form. Sometimes great care was taken not to deviate from the original too much; at other times, it was elaborately reworked, bringing other sources into play or redefining the material in relation to another genre. It was amplified, and it was compressed to be inserted into a longer work. But no one used the material more imaginatively and boldly than Dante.

Dante knew the content of the *Evangelium Nicodemi* from various sources. He had probably read Vincent of Beauvais and Jacobus de Voragine's summaries of the work, and was certainly familiar with theological accounts of the descent into hell like that of Aquinas in the *Summa Theologiae* (3a, q.52, a.3). He may also have come into contact with a version of the original text. Several details point in this direction. For instance, in Limbo he describes Christ at the harrowing as "un possente, / con segno di vittoria coronato" (*Inf.* 4.53-54). The phrase "segno di vittoria" seems to echo "signum victoriae," used in both *Descensus A* (8.1) and *Descensus B* (10.1) to refer to Christ's cross. The souls of Limbo plead with Christ to leave it in hell as a sign of his victory over the forces of evil and death. The reference to the blessed as "bianche stole" in *Paradiso* 30.129 recalls two passages in the Apocalypse in which St. John speaks of the "white garments" of the elect (Apoc. 3.5 and 7.13; cf. *Par.* 25.95), but the metaphor may also have been suggested by the "stolas albas" of *Descensus A* 11.1, i.e. the white robes that the souls harrowed by Christ from hell receive after being baptized in the River Jordan. In some versions of *Descensus A* 7.1 Beelzebub is described as having three heads (Tischendorf 400; Moraldi 633). Dante's Lucifer, whom he also calls Beelzebub in *Inferno* 34.127 is, of course, tri-headed. More generally, Dante's representation of Lucifer as a grotesque, ice-bound creature banished to the bottom of hell's pit may have been influenced, in part, by the Satan of the *Descensus* who after his defeat is chained and thrust into the abyss.

Traces of the *Gesta Pilati* are more difficult to discover. However, I would like to propose that the mysterious "colui / che fece per viltà il gran rifiuto" (*Inf.* 3.59-60), usually identified as Celestine V by the commentators (Mazzoni 390-415), may be a reference to Pilate and his vile act of washing his hands of

Christ's fate. To be sure, Pilate's candidature has been put forward before (see Mazzoni again for a summary of the criticism), but not on the grounds that at this point in the poem Dante's major subtext, along with *Aeneid* 6, is the *Evangelium Nicodemi*. In other words, the intertextual context of *Inferno* 3 and 4 strongly suggests Pilate as the unnamed soul who committed the "great refusal." The intertextual link between the *Commedia* and the apocryphon functions not only at the level of details, but also in a wider structural sense. I have argued elsewhere ("Dottrina e allegoria") that Dante's two major narrative models in the *Inferno* are Book 6 of Virgil's *Aeneid* and the *Descensus Christi ad inferos*. The canonical gospels offered no clear narrative pattern for him to follow in constructing his *poema sacro*. The *Descensus* was the closest thing to a Christian narrative epic that Dante could find. Thus Dante appropriated the harrowing story, with its powerful dramatic imagery, artfully combined it with his classical narrative model, and generally used it to pattern his own descent into hell. He also turned to it to define structurally three of his most important episodes in the first *cantica*.

The structure of Dante's *Commedia* could not, of course, accommodate a direct representation of the harrowing. Nevertheless, the most logical place to stage the descent into hell, using all the stock images available in the *Descensus* and other traditional accounts, would be *Inferno* 4. Dante's treatment of Limbo, however, is unique. Taken as a whole, it departs completely from the preceding tradition, both theological and poetic. By creating the *nobile castello*, which contains the virtuous pagans, Dante breaks with the concept of Limbo that had evolved in the West from the New Testament through St. Augustine and Gregory the Great to St. Thomas. Dante also overturns the usual poetic representation of Limbo by shifting the emphasis from the harrowing of hell to the *nobile castello*.

In his representation of Limbo Dante is interested in neither the *limbus puerorum* nor the *limbus patrum* and the harrowing of hell. He is concerned rather with the *limbus paganorum integrorum* or the *nobile castello* which he created to dramatize the tragic consequences of the fall in that unredeemed period of time between Adam and Christ. Dante's stark evocation of the harrowing in *Inferno* 4 is stripped of the bold agonistic imagery which vivifies traditional representations:

quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.
Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moïsè legista e ubidente;
Abraàm patriarca e Davìd re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fè,
e altri molti, e feceli beati.
E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati."

(vv. 52-63)

The harrowing is no longer the focal point of Dante's Limbo. Its primary function is to set in dramatic relief the tragedy of the virtuous pagans. In its new context the harrowing announces not so much victory as defeat, for in his representation of Limbo Dante transfers the poetic axis from those whom Christ released from the prison of hell to those who were left behind. By shifting the focus from comedy to tragedy, he succeeds in creating in his Limbo one of the most gripping and poignant episodes in the entire *Commedia*.

The poetic power of Dante's Limbo lies precisely in the unexpected juxtaposition of two images — the harrowing of hell and the *nobile castello* — one an image of release and fulfillment, the other of confinement and melancholy, one of comedy and the other of tragedy. In order to emphasize the tragedy of unredeemed time, Dante deliberately dramatizes it in a context traditionally used by poets and theologians alike to represent the "comic" turning-point in history. Dante's Limbo is a place not of jubilation but of sadness and the melancholy which results from the knowledge that one can never attain spiritual fulfillment: "sanza speme vivemo in disio" (*Inf.* 4.42). In short, in *Inferno* 4 Dante down-plays the imagery connected with the descent into hell because he wants to depict not the fulness of time — *plenitudo temporis* — but the emptiness of time (Iannucci, "Limbo").

Dante is too alert to the dramatic possibilities of the imagery traditionally associated with the harrowing of hell to abandon it altogether. Instead he reworks it, blending Christian elements with pagan ones, and presents them in a new setting. Dante gives the revitalized imagery full play in the terrifying drama which takes place in front of the walls of the City of Dis (*Inf.* 8.67-9.105). Demons try to prevent Dante's and Virgil's entry into the city, and are supported by the three Furies and indeed the Medusa herself, who lurks menacingly in the background. Virgil, i.e., Reason, is unable to overcome the forces of evil unaided. But soon a divine being, an obvious analogue of Christ, descends from heaven to help them. He puts the devils and the Furies to flight, and then forces open the gate of the city (*Inf.* 9.88-90). The *messo* compares his mission to that of Hercules, who overpowered Cerberus when he rescued Theseus from Hades (*Inf.* 9.91-99). But obviously the pagan archetype is fused with the Christian one, for the *messo*'s action also recalls that of Christ, who 1266 years earlier had unlocked that "less secret door" at the mouth of hell's pit:

Questa lor tracotanza non è nova;
ché già l'usaro a men segreta porta,
la qual sanza serrame ancor si trova.
Sovr' essa vedestù la scritta morta.

(*Inf.* 8.124-27)

The whole episode is an original and powerful stylistic reworking of the harrowing of hell, governed by the laws of Dante's cultural syncretism. Nonetheless,

the inner meaning of the episode remains the same as that of the harrowing. This adaptation of the descent, like the traditional version, celebrates the victory of the forces of good over the forces of evil, and man's release from the slavery of sin. Here it is Dante, and hence everyman, who is "harrowed" from hell. Actually, the divine messenger intervenes to make it possible for the pilgrim to descend into lower hell, into the mosqued City of Dis, as he must do if he is to ascend Mount Purgatory and rise into Paradise (Iannucci, "Dottrina e allegoria").

The little *sacra rappresentazione* before the City of Dis illustrates how Dante injects new life into the familiar story simply by recasting it and presenting it in a new and unexpected context. In *Inferno* 2 Dante taps the motif if not the imagery of the harrowing in a more subtle manner. In this episode Beatrice is not just a figure of her earthly self, or an allegory of revelation; rather she fulfills the role of Christ-figure she assumed in the *Vita Nuova*. Christ's last act in His first coming was to harrow hell. Beatrice's descent into Limbo completes the analogy to Christ in His first coming established in the *Vita Nuova*. It should be noted that there is complete temporal (within the liturgical time frame of the poem) and spatial correspondence between Beatrice's descent into hell and Christ's. But in *Inferno* 2 the underlying structural model — the harrowing of hell — is not reinforced with the dramatic imagery usually associated with the theme. Instead, Beatrice's descent into Limbo is presented in lyrical terms reminiscent of the *dolce stil nuovo*, which Dante used to describe her in the *Vita Nuova*. Nonetheless, Beatrice too enters hell triumphantly, although the imagery surrounding her descent is very subdued. Beatrice, like Christ, is not subject to the devil's power or hell's torment (*Inf.* 2.88-93). Moreover, Beatrice too "harrows" hell. She frees Dante and, by extension, mankind from the constraints of their self-made terrestrial hell, objectified in the metaphor of the *selva oscura*. After all, it is she who overcomes the three beasts which collectively embody the sins of hell, and in particular the *lupa*, which was let loose by Satan himself (*Inf.* 1.111).

One more point. In traditional harrowings, as we have seen, Christ liberates Adam from hell first. This symbolic gesture emphasizes Christ's redemptive power and establishes a clear link between the man who first cast mankind into sin and the man who released us from it. Here it is Dante, who at one level of the prologue's allegory is an Adamic figure and at another everyman, who is set free by Beatrice (Iannucci, "Beatrice in Limbo").

Despite the *Commedia*'s immense influence and prestige, Dante's treatment of the apocryphon is so unique that it leaves few traces on the subsequent literature, except for the verbal echoes which I have signalled in the course of this essay. Post-dantesque representations of Limbo remain, for the most part, tied to the *Evangelium Nicodemi*, and in Italy they never quite surpass the simple and naive beauty of the Perugian Holy Saturday *lauda*.

WORKS CITED

Alighieri, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. 4 vols. Ed. Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966-67.

Amati, Girolamo, ed. *La passione di Cristo in rima volgare secondo che recita e rappresenta da parola a parola la dignissima compagnia del Gonfalone di Roma il venerdì santo in luogo detto il Colosseo*. Roma: Sinimberghi, 1866.

Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*. 60 vols. Cambridge, England: Blackfriars, 1963.

Pseudo-Augustine. "Sermo 160. De pascha II." *PL* 39: 2059-61.

Aulén, Gustav. *Christus Victor*. London: S.P.C.K., 1970.

Baldelli, Ignazio. "La lauda e i Disciplinati." *Il movimento dei Disciplinati*. 338-67.

Banfi, Luigi, ed. *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*. Torino: UTET, 1963.

Pseudo-Bonaventure. *Meditationes vitae Christi*. In *S. Bonaventurae . . . Opera Omnia*. Vol. 12. Ed. A.C. Peltier. Paris: Vivès, 1864.

Bonfantini, Mario, ed. *Le sacre rappresentazioni italiane*. Milano: Bompiani, 1942.

Ceruti Burgio, Anna, ed. *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*. Vol. 2. 1981. 4 vols. Ed. Giorgio Varanini, Luigi Banfi and Anna Ceruti Burgio. Firenze: Olschki, 1981-85.

Cicerchia, Niccolò. *La Passione and La Risurrezione*. In *Cantari religiosi senesi del Trecento*. Ed. Giorgio Varanini. Bari: Laterza, 1965.

Cioni, Alfredo. *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1961.

Contini, Gianfranco, ed. *Poeti del Duecento*. Vol. 1. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.

Cornagliotti, Anna, ed. *La passione di Revello*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1976.

Cruciani, Fabrizio. *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni, 1983.

D'Ancona, Alessandro. "Le devozioni del giovedì e del venerdì santo." *Rivista di Filologia romanza* 2 (1875): 1-24.

_____. *Origini del teatro italiano*. 2 vols. Torino: Loescher, 1891.

De Bartholomaeis, Vincenzo, ed. *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*. 3 vols. Firenze: Le Monnier, 1943.

_____. *Origini della poesia drammatica italiana*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1952. [2nd ed.]

_____. *Il teatro abruzzese del medio evo*. Bologna: Zanichelli, 1924.

Eretta, Mario, ed. *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*. Vol. 1.2. *Vangeli*. Torino: Marietti, 1981.

Faccioli, Emilio, ed. *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*. Vol. 1 of 6. Torino: Einaudi, 1975.

Ford, Alvin, ed. *L'Evangile de Nicodème: les versions courtes en ancien français et en prose*. Genève: Droz, 1973.

Freuzzi, Federico. *Il Quadrirègio*. Ed. Enrico Filippini. Bari: Laterza, 1914.

Galli, Giuseppe, ed. *Laudi inedite dei Disciplinati umbri scelte di sui codici più antichi*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910.

Guasti, Cesare, ed. *Il Passio o Vangelo di Nicodemo, volgarizzato nel buon secolo della lingua, e non mai fin qui stampato*. Bologna: Romagnoli, 1862.

Iannucci, Amilcare A. "Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell." *Dante Studies* 97 (1979): 23-45.

_____. "Dottrina e allegoria in *Inferno* VIII, 67 - IX, 105." *Dante e le forme dell'allegoresi*. Ed. Michelangelo Picone. Ravenna: Longo, 1987. 99-124.

_____. "Limbo: The Emptiness of Time." *Studi danteschi* 52 (1979-1980): 69-128.

Izydorczyk, Zbigniew, ed. *The Gospel of Nicodemus in Medieval Europe: Some Vernacular Perspectives*. Forthcoming.

_____. *Manuscripts of the Evangelium Nicodemus: A Census*. Toronto: PIMS, 1993.

_____. "The Unfamiliar *Evangelium Nicodemi*." *Manuscripta* 33 (1989): 169-91.

Jacobus de Voragine. *Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta*. Ed. Th. Graesse. Dresden, 1846; rpt. Osnabrück: O. Zeller, 1969. [3rd ed.]

_____. *The Golden Legend: Readings on the Saints*. Trans. William Granger Ryan. 2 vols. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.

Jacopone da Todi. *Laude*. Ed. Franco Mancini. Bari: Laterza, 1977.

James, Montague Rhodes. *The Apocryphal New Testament*. 1924. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Levasti, Arrigo, ed. *Mistici del Duecento e del Trecento*. Milano: Rizzoli, 1935.

Marx, C. William, and Jeanne F. Drennan, eds. *The Middle English Prose Complaint of our Lady and Gospel of Nicodemus*. Ed. from Cambridge, Magdalene College, Ms Pepys 2498. Heidelberg: Carl Winter, 1987.

Masser, Achim, ed. *Dai evangelium Nicodemi van deme lidende unses heren Ihesu Christi: Zwei mittelniederdeutsche Fassungen*. Berlin: E. Schmidt, 1978.

_____, and Max Siller, eds. *Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa: Texte*. Heidelberg: Carl Winter, 1987.

Mazzoni, Francesco. *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia. Inferno. Canti I-III*. Firenze: Sansoni, 1967.

Monaci, Ernesto. "Uffizj drammatici dei Disciplinati dell'Umbria." *Rivista di Filologia romanza* 1 (1872): 235-71; 2 (1875): 29-42.

Monnier, Jean. *La descente aux enfers*. Paris: Librairie Fischbacher, 1904.

Moraldi, Luigi, ed. *Apocrifi del Nuovo Testamento*. Torino: UTET, 1971.

Morpurgo, Salomone. *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*. Vol. 1. Roma: 1900.

Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia - 1260). Convegno internazionale: Perugia 25-28 settembre 1960. Appendice al *Bollettino*, n. 9. Spoleto: Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962.

Porro, Giulio. *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*. Torino: Fratelli Bocca, 1884.

Roediger, Friedrich, ed. *Contrasti antichi: Cristo e Satana*. Firenze: Alla Libreria Dante, 1887.

Sacchetti, Franco. *I sermoni evangelici*. Ed. Ottavio Gigli. Firenze: Le Monnier, 1857.

Santoro, Caterina. *I codici medioevali della biblioteca Trivulziana*. Milano: Biblioteca Trivulziana, 1965.

Scheidweiler, Felix, trans. and intro. *The Gospel of Nicodemus*. In Edgar Hennecke. *New Testament Apocrypha*. Ed. W. Schneemelcher. 1959. English trans. ed. R. McL. Wilson. Vol. 1. *Gospels and Related Writings*. London: Lutterworth Press, 1963.

Suchier, Hermann. *Denkmäler Provenzalischer Literatur und Sprache*. Halle: Max Niemeyer, 1883.

Tenneroni, Annibale, ed. *Sacre rappresentazioni per le fraternite d'Orvieto nel Cod. Vitt. Emanuele 528*. Roma: Tipografia del Senato di Giovanni Bardi; 1914.

Terruggia, Angela Maria. "In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?" *Il movimento dei Disciplinati*. 434-59.

Tischendorf, Constantin von, ed. *Evangelia apocrypha*. Leipzig, 1876; rpt. Hildesheim: G. Olms, 1966. [2nd rev. ed.]

Toschi, Paolo, ed. *L'antico dramma sacro italiano*. 2 vols. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1926.

Ugolini, Francesco A. *Testi volgari abruzzesi del Duecento*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1959.

Varanini, Giorgio, ed. *Laude dugentesche*. Padova: Antenore, 1972.

Vincent of Beauvais. *Speculum historiale*. Douai, 1624. [Rpt. Graz: Akademische Drück, 1965.]

_____. *Speculum naturale*. Douai, 1624. [Rpt. Graz: Akademische Drück, 1964.]

The Shifting Role of Magic in Ariosto's *Il Negromante*

Pico della Mirandola's *Oration on the Dignity of Man* embodies a Renaissance paradigm of human freedom, dignity, and power in the image of Protean man, endowed with a self-determining nature, able to choose his destiny and to impose his will upon the world around him. In earlier fifteenth-century Humanism, this ideal of self-creation has worldly connotations: the first Humanists advocated the formation of the individual's identity through an educational program consisting of *studia humanitatis* (grammar, rhetoric, poetry, history, and moral philosophy) and emphasized the achievement of human virtues such as dignity, poise, eloquence, and rectitude. Theorists of philosophical occultism such as Marsilio Ficino and Giovanni Pico della Mirandola carried the Humanist faith to an extreme by defending magic as the supreme manifestation of man's divine nature. Magic provides Ficino and Pico both a proof and a symbol of man's spiritual power: it is celebrated as the highest form of art, the epitome of the soul's creative potential, through which man can perfect himself and nature. According to Ficino, the capacity to perform works of magic is the result of a process of spiritual elevation culminating in the reunion with God (2.224-41). Pico, who emphasizes the individual's freedom to select his identity from a scale of possibilities ranging between bestiality and divinity, also envisions the acquisition of magic powers as a consequence of a contemplative ascent leading to the regeneration of the soul (104-13).¹

As Thomas Greene notes, both the early Humanists' ideal of secular formation of the individual, and Pico's concept of metaphysical transformation of the soul can be represented by the metaphor of the ladder, on which man is free to move vertically and elevate himself (248-49).² In its vertical perspective, this idealist, individualist discourse ignores the horizontal dimension of social reality, in which human destiny is to a large extent mapped by economic, political, and cultural forces along the coordinates of class and gender.

In the past, following Jacob Burckhardt's nostalgic celebration of Renaissance individualism, and the influential work of idealists like Giovanni Gentile and Ernst Cassirer, who searched in Renaissance philosophy for the origins of their own neo-humanism, scholarship tended to privilege this idealized, totalizing image of the Renaissance man, which excludes variables of class and gender and transcends material conditions of economic interests and political power.³

As postmodern culture has begun to investigate and to question the ideological implications of its Humanistic roots, scholars have become concerned with reexamining Renaissance literature, in order to identify points of resistance to an idealistic and monolithic understanding of the culture of the Renaissance.⁴ Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* has provided fertile ground for the enterprise of contemporary critics seeking to "refigure" or "rewrite" the Renaissance in the light of contemporary literary theory. Recent studies have challenged the traditional commonplace of Ariostean detached harmony and irony, which dates back to the influential interpretations of Francesco De Sanctis and Benedetto Croce: the view of the poem as a beautiful but frivolous *favola* created by a distant, God-like author has given way to the less solar, more problematic image of a text which engages serious epistemological, cultural, and historical issues, putting into question the optimistic ideals of Renaissance Humanism.⁵

Ariosto's comedies, however, have remained excluded from such a revival of critical interest. I believe that *Il Negromante*, in particular, offers an anchor for this kind of critical inquiry. Focusing on the function that the figure of the magician performs in the comedy, I shall argue that in *Il Negromante* Ariosto evokes the idealistic conception of man's creative power (epitomized by magic in the discourse of philosophical occultism) only to play it against a conflicting, debunking representation. By analyzing the roles that class and gender play in the text, I shall also attempt to demonstrate that Ariosto's discourse on magic raises issues which are grounded in the social dimension of human existence: questions of power relations, as well as concerns about the function of art vis-à-vis the dominant hierarchy of cultural discourse.

The theme of human dignity is woven into the text, along with the interrelated themes of power, corruption, and degradation. Ariosto's comedy constructs a chaotic reality where people have blurred the boundaries between the human and the animal, either by a lack of control over their lives, or by a misuse of power: power appears to be a knife that cuts both ways, corrupting those who wield it and degrading their victims.

In the beginning, several clues point to the fact that the city conjured up on the scene is anything but a model of well-ordered social establishment. The carnival, referred to in the prologue in order to account for the backdrop, may very well provide a metaphor for the state of chaos in which the comedy's world lies.⁶ Moreover, the accent placed on transvestism, on the continuous exchange of "foggie" (Prologo 19),⁷ foregrounds the problem of deceitful appearances, and brings in the idea that identity is illusory and unstable. Two further symptoms of disarray are hinted at in the prologue as allusions are made to political turmoils and to the disruption of patriarchal authority: playing on the semantic ambiguity of the word "becco," which can signify "beak," "mouth," "billy goat," or "cuckold," the narrator salaciously points out that the loafers gathering in the public square "a battere / il becco" (Prologo 42-43) about international military intrigues⁸ have lost control over their home affairs: "che fan le mogli, che fan

l'altra femine / di casa, [. . .] non san forse, e non si curano / di saper" (Prologo 41-44). The label "becco" reoccurs later in the play, patently referring to loss of male dignity (namely, man's loss of monopoly over his woman) as an example of animalization: "Di molti, che si mutano / in becco, vo' tacer" (1.3.388-89).⁹ As we shall see in the following pages, this pun is to be related to a leitmotif of animal imagery which underscores the thematic interrelation of power and degradation.

Other references to social, political, and moral disruption recur throughout the text: the general stupidity ruling Cremona's citizenship (2.1.587); the corruption reigning in Rome (2.1.588) and among the clergy (3.1.562); and the political conflicts which had made the Italian peninsula a powerless prey to foreign invaders (5.3.1805-07).

In the foreground, one finds the predicaments which trouble the protagonists and which require the intervention of the necromancer. Cintio, unbeknown to his adoptive father, Massimo, has married Lavinia, a woman of inferior status. In so doing he has circumvented his father's authority, but he has fallen short of open defiance for fear of being disinherited: in fact, he has subjected himself to an arranged marriage with Emilia and is now feigning impotence so as to avoid consummation of the marriage. Camillo wants to take advantage of Cintio's presumed impotence to finally gain Emilia, whom he has been hopelessly courting. Massimo and Abondio, on their part, want the marriage between their respective son and daughter to be fruitfully consummated. Finally, Massimo has long been looking for his lost daughter, not knowing that she is the girl living next door, that same Lavinia whom Cintio has secretly married.

The necromancer, whose central role is announced by the comedy's title, is introduced as the character invested with the authority and power to solve the predicament described in the *protasis*. However, his identity and the nature of his power are immediately questioned in the initial scenes. Confusion and ambiguity are in fact projected onto the necromancer's fame before he enters the stage, as a whirl of opinions is voiced by other characters. Cintio and Fazio talk of a mysterious "astrologo o negromante" (1.2.299-300, 1.3.336-37), "uom di grande astuzia e di grande dottrina" (1.3.342).¹⁰ In particular, Cintio attributes a series of miraculous powers to the necromancer: the ability to make himself invisible, to transform people into animals, and to control natural phenomena such as light, darkness, and the movements of the earth. Thus the persona of a *deus ex machina* is delineated: an exceptional individual endowed with supernatural powers, and with the ability to determine the orderly denouement of the comedy's initial complications. This image is challenged however by Temolo, Cintio's servant, who will turn out to be something different from the stereotypical clever servant of traditional comedy.¹¹ Temolo replies skeptically and mockingly to his master's credulity: he suggests that the necromancer is actually a swindler, "una volpaccia vecchia" (1.3.337), whose real power consists in the ability to manipulate people's minds with words:

... con parole semplici,
senza aver dimostrato pur un minimo
effetto, può cavar di mano a Massimo
quando danari e quando roba.

(1.3.395-99)

An absolute demystification of the necromancer is then effected by Nibbio, the necromancer's own servant, as he exposes the true nature of his master's deceitful art of "ciance e menzogne" (2.1.538), which thrives on people's credulity. A Jew without roots, always changing name, nationality, aspect, and language, the necromancer, far from solving problems and restoring order, uses his power to corrupt, and to exploit people like irrational animals. In this sense, he does actually turn humans into beasts, performing a metaphorical reversal of the Renaissance ideal of vertical transformation by elevation. Such a "metamorphic" power is underscored by the recurrent use of animalistic imagery in reference to Iachelino's victims and to the act of victimizing. Let us consider the conversation between Nibbio (appropriately named as a bird of prey) and his master, the necromancer, where the latter enunciates his philosophy of human exploitation by drawing an equation between animals and humans. Just as different kinds of animals are to be used differently, people should be milked, flayed, shorn, or eaten according to their condition:

Similmente ne gli uomini si truovano
gran differenze. Alcuni, che per transito,
in nave o in ostaria tra i piè ti vengono,
che mai più a riveder non hai, tuo debito
è di spogliarli e di rubarli subito.
Son altri, come tavernieri, artefici,
che qualche carlin sempre e qualche iulio
hanno in borsa, ma mai non hanno in copia;
tor spesso e poco al tratto a questi, è un ottimo
consiglio, perché se così li scortico
a fatto, poco è il mio guadagno, e perdomi
quel che quasi ogni giorno può cavarsene.
Altri ne le cittadi son ricchissimi
di case, possessioni, e di gran traffichi;
questi devemo differire a mordere,
non che a mangiar, fin che da lor si succiano
or tre fiorini, or quattro, or dieci, or dodici;
ma quando vuoi mutar paese all'ultimo,
o che ti viene occasione insolita,
tosali alora fin sul vivo o scortica.

(2.2.655-74)

After collapsing the ontological distance between man and brute, the necromancer's rhetoric negates the existence of any essential difference among men. The *exempla* portray a world where difference is not essential but circumstantial, and is marked merely by the position in the social chessboard — by the role in the power game of "taking" or "being taken."

The metaphorical language in this passage contrasts with the rhetorical strategy that Iachelino adopts to delude and defraud his victims: a deceitful and hyperbolic rhetoric, a series of ornate lies (as Nibbio points out in 2.3.727), through which he persuades his victims that their desires will be realized. In the case of the frustrated lover Camillo Pocosal, for instance, Iachelino exploits the Petrarchan code to fit the lover's own hyperbolically sentimental language. He thus persuades the duped Camillo that Emilia has been induced to fall madly in love with him by the power of a spell:

Cam. Ma che fa la mia bella e dolce Emilia?
Astr. Arde per amor vostro, tanto ch'io dubito,
che s'io produco troppo in lungo a porvela
in braccio, come nieve al sol vedremola,
o come fa la cera al fuoco, struggere.
Nib. (Ciò ch'egli dice è bugia; ma sapragliela
sì bene ornar, che gliela farà credere).

(2.3.721-27)

The evoked Petrarchan code is played against and exposed by the erotic code of the unsublimated passion attributed to Emilia. Nibbio's coarse and trenchant asides, a comic counterpoint to the mellifluous duo, underscore the mystifying role played by rhetoric in the ruse. Compare his final comment over Camillo's stupidity: "*Cuius figurae? ben si può dir: simplicis*" (2.3.823).

At a different level, Nibbio's remarks also call attention to the situational and characterological codes of the intrigue comedy. The derision of the vain gulls who trust and enlist impostor magicians is a recurrent motif in Italian sixteenth-century plays.¹² Italian dramatists found inspiration in the tradition of the novella and especially in real life. In fact, magic held a very important place in all the domains of contemporary Italian life, from the court to the market place: rulers, prelates, and even popes like Julius II and Leo X consulted their personal astrologers; the occult arts were the subject of philosophical speculation and part of the curriculum in universities; and people of all social extractions resorted to the "arts" of sorcerers and witches in matters of love, riches, health, and revenge (Radcliff-Umstead, "The Sorcerer" 77). This reality is clearly reflected in *Il Negromante*: the play directs a satirical attack against fraudulent practitioners of pretended magic and their foolish victims. But, upon closer scrutiny, it becomes apparent that the function of the figure of the con necromancer Iachelino is not limited to the representation of the contemporary vogue in magic.

As Antonella Ansani has noted, Mastro Iachelino turns out to be an impostor with no supernatural power, but also a sort of *figura poetae*,¹³ endowed with the rhetorical ability of manipulating the mind of his public.¹⁴ In the prologue, the narrator makes the first reference to the necromancer after evoking a myth which embodies the Humanist ideal of the civilizing function of art: the necromancer is associated with Orpheus, Amphion, and Apollo, the mythic poets who used their magic-artistic powers to overcome the original state of chaos and bestiality by laying the foundations of the human establishment, i.e., by organizing culture and social order within the nucleus of the city. Having seen Cremona transported to Ferrara, the narrator speculates, his spectators will no longer marvel when they hear that these poets' songs tamed wild beasts and moved stones to build cities. He also predicts that, given the title of the play, the materialization of Cremona onto the scene will be interpreted by the public as a work of magic operated by the necromancer. The credibility of the myth is undercut by the comparison between the magic-artistic powers attributed to the mythic poets in Classical and Renaissance texts and the power of scenic illusion which the credulous audience will ascribe to the necromancer. By calling attention to, and establishing an analogy between, the deeds of the primal poets, the presumed magical powers of the necromancer, and the illusory fiction of the stage, Ariosto raises the issue of the artist's ethical, social role, while exposing the mystifying power of art.

A similar move occurs in a passage of the sixth *Satira*, where reference to the mythic artists initially sets up a contrast between the degeneration of contemporary poets and the Humanist ideal of the constitutive civic function of art:

ma non fu tal già Febo, né Anfione,
né gli altri che trovaro i primi versi,
che col buon stile, e più con l'opre buone,
persuasero gli uomini a doversi
ridurre insieme, e abandonar le giande
che per le selve li traean dispersi;
e fér che i più robusti, la cui grande
forza era usata alli minori tòrre
or mogli, or gregge et or miglior vivande,
si lasciaro alle leggi sottoporre
e cominciar, versando aratri e glebe,
del sudor lor più giusti frutti a-ccorre.

(70-81)

The argument takes a significant turn in the verses that follow, as the “buon stile” and “opre buone” of the poets which founded civilization are replaced by the writers’ fictions of prodigies which deluded ignorant people:

Indi i scrittori féro all’indotta plebe
creder ch’al suon de le soavi ceter

l'un Troia e l'altro edificasse Tebe;
e avesson fatto scendere le petre
dagli alti monti, et Orfeo tratto al canto
tigri e leon da le spelonche tete.

(82-87)

Here Ariosto broadens the range of his attack, moving from the satire against a specific group of writers — the corrupt Humanist poets of his time — to a denunciation of the mystifying practices of unspecified “scrittori” — writers in general. The passage clearly echoes Horace's *Ars Poetica* (11.391-401), but it is not necessary to go far back in time to find referents for those “scrittori” who diffused the fable of the magician-artist. The Renaissance occultists, in particular Ficino with his celebration of Orpheus as artist and founder of the pagan magical religion, gave great prominence to the notion of the magician-artist, bringing the Humanist ideal of man's creative power to its logical, supernatural extreme.¹⁵ Ariosto evokes and debunks this notion in *Il Negromante*: the Horatian myth assumes a grotesque, obscene guise as it is inscribed in the topsy-turvy carnivalesque atmosphere of the prologue, where the lustful stones mount one another to generate the city (D'Amico 312); and throughout the play the function of the artist is problematized, as the ideal evoked in the prologue clashes with the artistic praxis embodied in the necromancer — imposture, fraud, prevarication.¹⁶

A series of clues point to the relationship between Iachelino's art on one side, and the widespread public corruption on the other. For instance, in the middle of a flowery speech by Camillo, there is an unexpected and telling association between the letter presumed to have been written by Emilia and the writings of rapacious lawyers, who abuse their rhetorical power to victimize the poor people on the public square:

O bene avventurosa carta, o lettera
beata, quanto è la tua sorte prospera!
Quanto t'hanno le carte a avere invidia,
de le quali si fan libelli. cedule,
inquisizioni, cotatorie, esamine,
strumenti, processi, e mille altre opere
de' rapaci notari, con che i poveri
licenziosamente in piazza rubano!

(2.3.774-81)¹⁷

Through the contrastive comparison drawn by the deluded Camillo, one is led to recognize the actual affinity between the letter — a piece of forgery by Iachelino — and the deceitful legal papers. This affinity points out the political stakes underwriting the text's discourse on magic, a discourse in which the necromancer's art, his linguistic power, unambiguously functions as a figure for the corruption of power.

In support of this interpretation, I will turn to two additional moments in the comedy, where the association between Iachelino's (power of) corruption and the general corruption of power is displayed. In one instance, countering Cintio's scruples about the destructive effects of the necromancer's "magic" upon Emilia's reputation, Iachelino argues for a warped ethic of ruthless self-interest, which he claims to be legitimized by its general rule:

E che noia vi dà pur che la lievino
di casa vostra, e che mai più non abbino
a rimandarla? Non guardate, Cintio,
mai di far danno altrui, se torna in utile
vostro. Siamo a un'età che son rarissimi
che non lo faccian, purché far lo possano;
e più lo fan, quanto più son grandi uomini;
né si può dir che colui falli, ch'imita
la maggior parte.

(3.1.962-70)

In the other instance, an incisive social criticism is voiced by the servant Temolo, who belittles the necromancer's celebrated power to turn people into animals by comparing this magic with a widespread type of metamorphosis operated by power:

Non vedete voi, che subito
un divien podestade, commissario,
provveditore, gabelliere, giudice,
notaio, pagator de li stipendii,
che li costumi umani lascia e prendeli
o di lupo o di volpe o di alcun nibbio?

(1.3.378-83)¹⁸

Thus, the servant exposes the process by which humans become powerful predators or powerless prey.

Ironically, while the masters in the comedy often snap at their servants for their supposedly "bestial," i.e., irrational, ignorant or ill-mannered remarks, the servants, throughout the play, appear to be more in control than their masters. In fact, as we have seen, they perform a fundamental function in exposing credulity, fraud, as well as the power relations and economic underpinnings which determine social life.¹⁹ The servants' inferior status gives a sharp edge and a subversive twist to their humorous remarks, as any equation between rank and human dignity is put into question.

In the case of Fantesca, both a servant and a woman, the subversive move invests the domain of power relations between men and women: the servant's rhetoric operates a role-reversal which brings to the foreground the workings of

sexual economy. Before turning to this episode, it should be noticed that throughout the text there are more or less implicit allusions to marriage and sexual relations as business-like transactions regulated by principles of economic interest. In fact, class and economic issues, as well as questions regarding patriarchal authority, are at the origin of the entangled situation which the necromancer is supposed to unravel. Lavinia is presumed to be an unsuitable bride because of her social status, which is initially believed to be inferior to Cintio's. Thus the marriage remains secret, while Cintio complies with Massimo's desire for him to marry Emilia out of concern for his inheritance. Also, this second marriage is set up as a contract between the two fathers and good friends Massimo and Abondio. Accordingly, in order to convince Abondio to take Emilia back, and to prevent his complaints about any suffered damages, Massimo argues that the "asset" is being returned with its intact market value, i.e., virginity. Finally, a cluster of economic or, rather, agricultural metaphors grows around the topic of Cintio's impotence by the power of the necromancer's rhetorical "magic": in Iachelino's wording of the situation, the groom cannot sink his "vomere" into the field; therefore Cintio's father, who wants the sowing done, has hired the necromancer to straighten "il manico dell'aratro" (2.2.619-25). But the economic politics underlying sexual relations is exposed unequivocally only by Fantesca, as she argues with Emilia's mother about the necessity to try any merchandise before purchase:

Fant. In fé di Dio, che tōr non si dovrebbono
se non a prova li mariti.
Mad. Ah bestia!
Fant. Che bestia! Io dico il ver. Mai non si compera
cosa, che prima ben non si consideri
dentro e di fuori più volte. Se in un semplice
fuso il vostro denaio avete a spendere,
dieci volte a guardarlo bene e volgere
per man tornate; et a barlume gli uomini
si tōrran poi, che tanto ci bisognano?

(2.4.846-54)

Fantesca's eloquence performs a reversal of sex roles parallel to the reversal of class roles taking place in the relationship between servants and masters. Here, it is the woman who, displacing a misogynist stock metaphor, treats men as objects traded on the market place, just as elsewhere a servant assumes a position of intellectual superiority over his master.

This eloquence is a conspicuous exception to the silence of the main female characters: women, aside from the brief appearances of the minor characters Margarita, Balia, Fantesca and Madonna, are absent from the scene. In the male characters' discourse, they are evoked as images of fragility, devotion, and chastity: Lavinia, according to Temolo, dissolves in tears, faints, and almost dies

for fear of losing Cintio (4.3.1485-92); Emilia is described as “*casta e pudicissima*” by the necromancer (3.1.954). Several references are also made to the importance of women as potential causes of dishonor for the family’s name.²⁰ It may seem fitting that Lavinia and Emilia, being at the same time appropriated by male imagination as angelic creatures, and treated in men’s interactions as pieces of property, should remain mere names on the tongues of male characters. But it must be also remembered that this role is in conformity with the conventions of the genre. In his comedies, Ariosto follows the classical custom by giving an active role only to old and *déclassées* women.²¹ Within the traditional configuration of gender roles, some female characters are granted speech to address the issue of women’s condition. In addition to Fantesca, one should remember Stamma, the old maid who laments the plight of the subordinate class and gender in *La Cassaria*. As a servant and a woman, and an old and ugly one at that, she is totally powerless in a society where worth is determined by rank and, for women, by beauty and youth:

Misera me! Quest’altra un dì pur sperano,
 o mutando padrone o liberandosi,
 uscir di servitù di questo diavolo;
 e puon sperar, ch’alle belle e alle giovani
 non manca, o tosto o tardi, mai recapito:
 ma io, che nacqui brutta, et invecchiatami
 son oggimai, non spero, anco volandomi
 il patron darmi in dono, non che vendere,
 che mai si trovi chi voglia levarmigli.
 Che maladetta sia la mia disgrazia!

(3.4.1328-37)

One should also remember Lena — protagonist of the homonymous comedy — who brings a woman’s experience to center stage. A courtesan supporting her husband through her “trade,” Lena clearly exposes the value system of which she is a victim as she accepts it and tries to exploit it to her full advantage.

In the *Orlando Furioso*, Ariosto raises questions of gender through the subversion of sex roles in several episodes developed around the traditional figure of the maiden warrior (McLucas). In the comedies, instead, he foregrounds class and gender by enhancing the role of conventional comic characters — the servant and the courtesan. In *Il Negromante*, as I have shown, he builds upon the comic *topos* of the wily servant in order to expose power relations. On the basis of the preceding analysis, I would argue that the servants, just like the necromancer, turn out to play the role of author-figures.²² This role becomes more evident in the conclusion, with the downfall of the necromancer and a final striking role reversal which take place after the restoration of order in the families of Massimo and Abondio. The various complications built upon the initial equivocal situation are finally resolved not because of, but in spite of Iachelino’s art. In order to

worm money out of Massimo, Iachelino pretends to have a cure for Cintio's impotence; in Cintio's case, he obtains money by promising that a man will be materialized in Emilia's bed so as to cause scandal and repudiation; finally, he exploits Camillo by pretending to charm Emilia into falling in love with the unfortunate suitor. If the necromancer's three fraudulent plots were to come through, nobody but the necromancer himself would actually achieve what he wants. Temolo, instead, becomes the protagonist of a series of actions by which the tricks turn against their creator. He deceives Nibbio by pretending that Iachelino is dead, so that the magic casket containing Camillo is left unattended, and diverted to Lavinia's home instead of being placed in Emilia's bedroom. As a consequence, Camillo informs Abondio and Massimo about the secret marriage, and this revelation leads, in turn, to Massimo's encounter with Lavinia, whom he discovers to be his lost daughter.

This denouement, with the conventional reconstitution of familial order, does not mark the conclusion of the play. In fact, the last three scenes, added in the revised version of 1528, shift the dramatic focus from the happy resolution of the entangled love plot to the downfall of the necromancer.²³ The most spectacular reversal takes place in these new scenes, where the character who had been introduced as the *deus ex machina* is dethroned by the two ingenious servants. First, Temolo succeeds in taking Iachelino's magic robe; thus, he literally exposes him as a greedy thief ("un ghiottone e un ladro" [5.4.2072]), leaving him in his underskirt (5.4.2065). By the same token, as soon as Temolo puts on the necromancer's gown, he proclaims himself astrologer and is perceived by Iachelino as "uom da bene" (5.4.2067-69). Nibbio then completes Temolo's work: as Iachelino is running away from his victims, his servant makes him believe that he will be following with the booty. Therefore, while Temolo appropriates the necromancer's properties (his role as a magician and a demiurge), Nibbio appropriates his property.

The exchange between Temolo and Iachelino, in particular, echoing the initial caveat about deceitful appearances and interchangeable identities (Prologo 17-22), offers an important intimation as to the broad implications of the discourse on magic. In fact, this passage emphasizes the power inherent to the magic robe vis-à-vis the signification and the interpretation of social status: the robe, which indicates both the deceitfulness and the power of signs/appearances, signifies dignity and authority, regardless of the individual who wears it, just as the word "master" does, regardless of any actual referent.²⁴ Thus, the foregrounding of the robe as a signifier of power and dignity intimates the link between the necromancer's art and the symbolic order (in this case represented by clothing, elsewhere by language) which codifies class (and gender) differences.

In keeping with the carnivalesque setting, the role of magic shifts as the persona of the demiurge/artist changes face and function: the magician's robe, one might say, is passed down from the mythic Orpheus, Amphion, and Apollo —

the founders of an ideal social order, to Iachelino — the swindler and corrupter of morals, to Temolo — the subversive voice of the subordinate class.

A comparison with the *Orlando Furioso* lends support to this reading. When the various characters who are endowed with magical powers, the disparate magical objects, and the different functions that they perform are considered, it becomes apparent that magic plays a shifting, ambivalent role. In the famous episode of Alcina's island, for instance, three enchantresses are agents in Ruggiero's experience of loss and recovery of the self: Alcina destroys his willpower trapping him in the deceitful "veil" of her beautiful, sensual fiction (7.9-55); Melissa uncovers the ugliness and the evil hidden beneath that beautiful surface, freeing Ruggiero from the degrading prison of the senses, and instructing him on his glorious destiny (7.56-79); and Logistilla imposes control upon human desire and redirects it away from the sensual domain towards the spiritual one (10.45-67). Significantly, the magic ring that Melissa uses here to reveal a hidden truth (to demystify Alcina's spell) can also perform the opposite function of concealing reality, hiding from sight those who place it in their mouths. And elsewhere in the poem, a sorceress also named Melissa attempts to satisfy her illicit desire for a married man by uncovering an act of infidelity which she herself has caused through her incantations (43.20-39). In other words, magic, like art, can be used to educate and to gratify, to mystify and to demystify, to engage reality and to evade it in a merely sensual dimension (that of Alcina's pleasurable fiction) or in a merely spiritual realm (that of Logistilla's transcendent love, but also of Ficino's and Pico's metaphysical thought). Both in the poem and in the comedy, the multifaceted magician works as a figure of the artist to raise the issue of the problematic function of art.

Il Negromante ends with an explicit reference to the ethical function of art in Nibbio's envoy addressed to the public:

... Or non curate se lo astrologo
restar vedete al fin de la comedia
poco contento; perché l'arte, ch'imita
la natura, non pate ch'abbian l'opere
d'un scellerato mai se non mal esito.

(5.6.2143-47)

Carlo Grabher has observed that this "moralistic" remark sounds a jarring note in the conclusion: "Questa notazione moralistica — messa per giunta in bocca al Nibbio — è l'unica cosa che, nel nuovo finale, appaia fuori tono, dato il carattere della commedia e dato che, anche in queste ultime scene, l'Ariosto si abbandona sia al gusto di una ben architettata beffa, sia al sottile giuoco dell'ingegno" (108). Such a judgment stems from a critical approach that misses the deeper implications underlying the game of cleverness and practical jokes in the comedy. Actually, the final comment emphasizes an ethical concern that is present throughout

out the text, and the tone of the conclusion is not dissonant with the ironic tone predominant in the rest of the comedy. In fact, Nibbio's contribution introduces a note of ambiguity and irony into the resolution: although he is instrumental in punishing Iachelino for his dishonesty, he does so for his own benefit and in a dishonest way. Therefore, the conclusion does not move from the satirical, realistic perspective adopted in the text to a moralistic and idealistic one: there is no absolute catharsis in the end, only a solution that is against ambiguity and corruption, and at the same time, for it.

The necromancer, with his corrupted "magic," at the center of an animalistic world, provides a satirical counterpart to the Humanist ideal of a God-like, free, self-transforming man, symbolized by Proteus in Pico's oration "On the Dignity of Man." In the context of the apology of man's dignity, magic is an emblem of the individual's power over reality. In *Il Negromante*, instead, it is a vehicle for social satire against corruption, as well as a metaphor for the ambivalent role of language/art in constituting and exposing power relations along lines of class and gender. The world constructed by Ariosto's comedy seems to point to a gap between the Renaissance idealized notion of human dignity and the actual condition of the individual — a pawn moved by chance, victim of greed and stupidity, whose creative linguistic acts are also determined by economic forces of repression and exploitation. Such a reality, just as the necromancer's evil art, is uncloaked by the voice of the subordinate class and sex: with the demystification of the necromancer, and with the role reversals enacted by the rhetorical "magic" of the three servants, the text invests language and art with the power of exposing the ideological foundation of value systems based on hierarchical distinctions.

University of Iowa

NOTES

- 1 On the role of magic in Ficino's and Pico's work, see Walker 3-59; and Yates 62-116. For a detailed study of Ficino's and Pico's thought, see also Garin; Kristeller; and Trinkaus 2. 461-529.
- 2 Taking Pico's *Oration* as a point of departure, Greene examines how the ideal of the flexibility of the self extolled by Renaissance Humanism is taken up or challenged by different sixteenth-century texts. On the Renaissance notion of self-fashioning, see also Greenblatt.
- 3 On the crucial role played by Burckhardt's work in the formation of the modern concept of the Renaissance, see Ferguson 179-252.
- 4 Migiel, for instance, has undertaken such a reexamination in her reading of Giovan Battista Gelli's *La Circe*. Drawing attention to gender and class issues foregrounded in Gelli's text, she points to the ideological foundation of certain views of the dignity of man. Other studies following this critical approach are collected in Migiel and Schiesari; Ferguson, Quilligan, and Vickers; Parker and Quint.
- 5 For an exhaustive overview of this shifting critical trend, see Ascoli 94-107 and *passim*. Ascoli's notion of "bitter harmony" is itself a result of the present critical tendency to revise

the traditional view of Ariosto's harmony. The aim of this study is to show that Ariosto's harmonious "song," "a means of evading, domesticating, and/or dominating impending crises of the self, the city, and the temple," contains elements of dissonance which reveal "awareness of a poetic project doomed to the failure and to being swallowed by the madness and death it so yearns to transcend" (6). Ascoli focuses in particular on Ariosto's allusion to and subversion of the Renaissance concept of ideal self-hood and the related official ideologies of education.

- 6 The original version of the comedy (completed in 1520 especially for Vatican production) was never performed. The second version was performed at the ducal theater of Ferrara during the carnival of 1528, or in the following two years. (On the chronology of the play and the circumstances of its delayed production, see Catalano 1.588; Beame and Sbrocchi 157; Ferroni 132, n.55; Portner.) The backdrop represented Ferrara instead of Cremona, where the action is set, because it was the same scene used previously for the staging of another of Ariosto's comedies, *La Lena*. Ansani has discussed the carnivalesque setting as a metaphor of the initial state of disarray. D'Amico has identified a dynamic tension between the idealized image of civic order in the painted scene of the Renaissance city and the unfolding chaotic action of the comedy, which he relates to the dimension of the perspective ("the source of potentially disrupting forces and of unexpected harmonies"). According to D'Amico, the action dramatizes this tension by playing the hierarchical order of tradition ("the structures that obstruct desire" embodied by the old men) against the erotic spirit of carnival (the desires of the young lovers) (312-15).
- 7 All passages from *Il Negromante* follow the second version of the play as published in the Catalano edition (Ariosto, *Le commedie* 2.93-183). Quotes from other plays also refer to this edition.
- 8 See Prologo 36-38: "... ciò che in Vinegia e ciò che in Roma s'ordina; / se Francia o Spagna abbia condutti i Svizari, / o pur i Lanzichenech al suo stipendio."
- 9 A variation on this motif is the comparison of men and animals that seals Massimo's remarks about the crisis of patriarchal authority among the new generations. Complaining about the new customs of courting women in their homes at any time of the day, both in the presence and absence of husbands or fathers, Massimo declares himself surprised "che al presente gli uomini non sieno a fatto grossi come tortore," considering that they all seem to have "si buon stomaco" (1.4.513-15). For the use of the term "becco" with the meaning of "cuckold" see also *I Suppositi* 3.2.951; *La Lena* 2.3.558, 5.3.1365, 5.11.1650.
- 10 As Ansani points out, in the first version of the play Ariosto uses both the terms "fisico" and "negromante"; in the second version, instead, Iachelino is prevalently referred to as "astrologo." The confusion surrounding Iachelino's qualifications clearly adds to the ambiguity of his identity. Ansani suggests that it also points to the contemporary debate on the good or evil nature of magic.
- 11 Other critics have noted this difference without, however, exploring its full extent and implications. See Grabher: "... alla ... tradizionale furberia del servo l'Ariosto aggiunge la sua [di Temolo] superiore arguzia, il suo scanzonato sceticismo, la sua umana saggezza e perfino un certo suo atteggiamento satirico contro alcuni aspetti della società contemporanea" (84). See also Radcliff-Umstead: "Temolo, in his humble social position, does not share the stupid mistakes of the 'great.' He is not an Italian reworking of the clever slave of Roman comedy. His attitude is one of irony" (*The Birth* 93).
- 12 For a study of the fortune of the theme of magic in Cinquecento comedy, see Radcliff-Umstead, "The Sorcerer"; and Bond xxxi-xxxvii. The con magician can be considered as a variant of the character type of the trickster, which evolved in Renaissance comedy from the figure of the ruseful servant of the classical tradition. In his study on the characterological code of the trickster, Beecher notes that *Il Negromante* has a paradigmatic role

in the evolution of the character of the intriguer from ruseful servant to professional swindler, as well as in the development of Renaissance drama from "romantic comedy of love" to "comedy of the underworld" (60) and social comedy. Machiavelli's *Mandragola* antecedes Ariosto's play in this change. In his cynicism and amorality, Iachelino recalls the parasite Ligurio. Both intriguers pretend to solve problems of impotence (real or feigned); and, more importantly, they both seem to incarnate the flaws of society at large.

- 13 The notion of the "figure of the poet" has become a staple in criticism of the *Orlando Furioso*. In addition to the rhetorical narrator, whose role was first systematically analyzed by Durling, various characters have been indicated as metaphorical projections of the author: Astolfo and Orrilo (both highly marked with magical attributes), as well as the magicians/prophets Merlin, Atlante, Logistilla, Alcina, and Cassandra. For a survey of the criticism on this topic and for a discussion of the disparate figures of the author in the poem, see Ascoli 37-39, and 258-393.
- 14 Ansani has analyzed the relation between magic and rhetoric in *Il Negromante*, comparing Ariosto's discourse to that of the Humanists and the Neoplatonists. Since she is primarily concerned with the Renaissance notion of magic and rhetoric, and hence with the question of the epistemological and persuasive power of language, Ansani does not address the class and gender issues and the questions of power relations raised by the comedy, and she considers Iachelino as the only poet-figure in the play. Although she remarks that the ambivalence surrounding the figure of the necromancer challenges the Humanist and Neoplatonic view of the poet's positive function, Ansani ultimately emphasizes the constructive role of the necromancer as a cathartic agent, as the external force which alone restores the lost order to the community. D'Amico also identifies Iachelino as the demiurgic agent, mediator of the fruitful tension between traditional order and the playful, youthful, erotic spirit of carnival: "the alter ego of the poet-dramatist," who, "like the spirit of carnival . . . accelerates confusion, propelling the citizens of Cremona through disorder to the discovery of a new order" (314). As I shall argue, emphasis on the resolution of the conflicts as public catharsis and as return to order misses the irony of the denouement. I shall also take issue with the assumption that Iachelino is the sole poet-figure in the comedy. When one considers class and gender as coordinates in the universe of the comedy, an exclusive focus on the necromancer appears to limit the view of the broad implications of Ariosto's discourse on magic in *Il Negromante*.
- 15 In the last book of *De Triplici Vita, De Vita Coelitus Comparanda*, Ficino recommends music as a most effective means of capturing planetary or celestial influences through the imitation of the musical harmony of the *spiritus mundi* (1.529-72). On Ficino's concept of the cosmic spirit and his theory of astrological music, see Walker 3-24. Walker stresses the importance of words in Ficino's music and argues that they were derived from Orphic singing: "Ficino's *lyra* was Orphic not only because it bore a picture of Orpheus [charming the animals and rocks with his lyre], but also because it accompanied his singing of the Orphic Hymns, and probably other Orphic fragments" (22).
- 16 On the Humanist tracts as ironic subtext of Renaissance comedy, see Rodini 202-04. In his analysis of *I Suppositi*, Rodini observes that this text puts into question civil law as "a means by which men attempt to sort out and come to understand in a 'logical' way what is going on around them" (209). As we shall see, references to lawyers, law officers, and government officials in *Il Negromante* offer further evidence of Ariosto's ironic stance toward the legal profession, as well as other forms of institutionalized power.
- 17 We can find a similar attack against the legal profession in *Orlando furioso* 14.84, where personified Discord, with her retinue of notaries, attorneys, and lawyers, carries bundles of "cittorie," "libelli," "esamine e . . . carte di procure," which are qualified as instruments of injustice "per cui le facultà de' poverelli / non sono mai ne le città sicure." Early in his

life, Ariosto manifested his dislike for the legal profession as he foiled his father's desire for him to study law (Gardner 25-30).

18 The use of animal imagery to underscore the effects of power and to indicate lack of human dignity is a recurrent motive in Ariosto's work. See, for instance, *Orlando furioso* 34.78.3-4, 39.71; *Satire* 5.23-27.

19 One should notice that some additions introduced in the revised version of *Il Negromante* spotlight the incisive eloquence of the servants and reinforce the satirical thrust of the play: for instance, Nibbio's comments on the necromancer's rhetorical skills (2.3.726-27, 2.3.823), and the necromancer's apology of ruthless self-interest as the ruling code of conduct among prominent men (3.1.936-69).

20 In particular, see 4.5.1576-80, 4.5.1608-10, 4.5.1620-23, 5.2.1751-55, 5.3.1886-93.

21 On the evolution of the figure of the young heroine from classical comedy to the Italian *commedia erudita*, see Bond xxxix-xl. Bond argues that both classical and Italian custom "forbade the appearance of citizens' daughters in the streets," and hence in the public place represented by the scene. But while in Greek and Roman comedy only *déclassées* girls take part in the action, Italian dramatists grant speech to heroines in male disguise. Ariosto, however, "never resorts to the device: Eulalia and Corisca, who appear in *La Cassaria*, are in the same position as the Latin heroine; Polinesia opens *I Suppositi* by a conference with her nurse, but retires indoors on the approach of the men, and appears no more save mutely at the end; in *La Lena* and *Il Negromante* no young heroine appears; in *La Scolastica* Ippolita speaks but a few words as she hurries across the stage, while the other heroine, Flamminia, makes no appearance" (xl).

22 See also *La Lena* 3.3.780-82, where the servant Cobolo compares his dexterity in lying to the poets' art.

23 Doglio notes that this structural change and the subverted order of events (with the wedding as initial complication rather than as happy solution) signal a break from the canons of classical comedy (430). She also points out another change in the second version, which moves the comedy away from the traditional model of Plutarch and Terence: by eliminating the division of the listed characters into age and class groups (*vecchi, giovani, servi*), Ariosto seems to refuse the exemplary function of the classical comedy that focuses on clearly defined conflicts and antinomies (431). This subversive move, I would suggest, appears to parallel and announce the role reversals staged in the text.

24 See Ariosto, *Satire* 3.265-313 for a more explicit polemical reference to clothing as a signifier of status that does not necessarily correspond to virtue.

WORKS CITED

Ansani, Antonella. "Imago Magi: Magic and Rhetoric in the Italian Renaissance." Diss. Yale U, 1990.

Ariosto, Ludovico. *Le commedie*. Ed. Michele Catalano. 2 vols. Bologna: Zanichelli, 1940.

_____. *Orlando furioso e una scelta delle opere minori*. Eds. Carlo Muscetta and Luca Lamberti. 2 vols. Torino: Einaudi, 1962.

_____. *Satire*. Ed. Cesare Segre. Torino: Einaudi, 1987.

Ascoli, Albert R. *Ariosto's Bitter Harmony*. Princeton: Princeton UP, 1986.

Beame, Edmond M., and Leonard G. Sbrocchi, eds. and trans. *The Comedies of Ariosto*. By Ludovico Ariosto. Chicago: The U of Chicago P, 1975.

Beecher, Donald A. "Intriguers and Tricksters: The Manifestations of an Archetype in the Comedy of the Renaissance." *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*. Ed. Donald Beecher. Ottawa: Dovehouse, 1986. 53-72.

Bond, Richard Warwick. *Early Plays from Italian*. New York: Benjamin Blom, 1967.

Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Trans. S.G.C. Middlemore. London: Harrap, 1929.

Cassirer, Ernst. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Trans. Mario Domandi. New York: Harper Torchbooks, 1964.

Catalano, Michele. *Vita di Ludovico Ariosto*. 2 vols. Genève: Olschki, 1931.

D'Amico, Jack. "Poetic and Theatrical Perspectives in Ariosto's *Il Negromante* and Johnson's *The Alchemist*." *Italica* 66.3 (1989): 312-22.

Doglio, Maria Luisa. "Lingua e struttura del *Negromante*." *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Ed. Cesare Segre. Milano: Feltrinelli, 1976. 427-43.

Durling, Robert. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1965.

Ferguson, Margaret W., Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, eds. *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: U of Chicago P, 1986.

Ferguson, Wallace K. *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Cambridge, Mass.: Houghton Mifflin, 1948.

Ferroni, Giulio. *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1980.

Ficino, Marsilio. *Opera Omnia*. 2 vols. Basel, 1576. Ed. M. Sancipriano. Torino: Bottega d'Erasmo, 1959.

Gardner, Edmund G. *The King of Court Poets: A Study of the Work, Life and Times of Ludovico Ariosto*. New York: Haskell House, 1968.

Garin, Eugenio. *Giovanni Pico della Mirandola: Vita e doctrina*. Firenze: Le Monnier, 1937.

Gentile, Giovanni. *Il pensiero italiano del Rinascimento*. Firenze: Sansoni, 1940. [Rpt. of *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*. 1920.]

Giovanni Pico della Mirandola. *Conclusiones. Opera Omnia*. Basel, 1572. Ed. Eugenio Garin. Torino: Bottega d'Erasmo, 1971.

Grabher, Carlo. *Sul teatro dell'Ariosto*. Roma: Edizioni Italiane, 1946.

Greenblatt, Stephen J. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago UP, 1980.

Greene, Thomas. "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature." *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Eds. Peter Demetz, Thomas Greene, and Lowry Nelson, Jr. New Haven: Yale UP, 1968. 241-64.

Horace. *The Ars Poetica of Horace*. Ed. Augustus S. Wilkins. London: Macmillan, 1969.

Kristeller, Paul O. *The Philosophy of Marsilio Ficino*. Trans. Virginia Conant. New York: Columbia UP, 1943.

McLucas, John C. "Ariosto and the Androgynous: Symmetries of Sex in the *Orlando Furioso*." *Diss. Yale U*, 1983.

Miguel, Marilyn. "The Dignity of Man: A Feminist Perspective." *Miguel and Schiesari*. 211-32. _____, and Juliana Schiesari, eds. *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Ithaca: Cornell UP, 1991.

Parker, Patricia, and David Quint, eds. *Literary Theory/Renaissance Texts*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.

Porter, I.A. "A Non-Performance of *Il Negromante*." *Italica* 59.4 (1982): 316-29.

Radcliff-Umstead, Douglas. *The Birth of Modern Comedy*. Chicago: U of Chicago P, 1969. _____, "The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy." *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*. Ed. Donald A. Beecher. Ottawa: Dovehouse, 1986. 73-98.

Rodini, Robert J. "Dispersion and (Re)integration: Ariosto's *I Suppositi* and Archetypal Modes of Early Sixteenth-Century Italian Comedy." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 16 (1986): 197-212.

Trinkaus, Charles. *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*. 2 vols. London: Constable, 1970.

Walker, Daniel P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London: Warburg Institute, 1958.

Yates, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: The U of Chicago P, 1964.

Natalia Ginzburg's Narrative *Voci della sera*

In questo racconto i luoghi, e i personaggi, sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come fossero veri. (Author's Note to *Le voci della sera*)

Soon after *Le voci della sera* was published in 1961 Eugenio Montale commented on the title of Natalia Ginzburg's novel in a somewhat perplexed tone:¹

Voci della sera? Di quale sera? Forse del crepuscolo della borghesia? Non crediamo che Natalia Ginzburg si sia molto interessata al titolo del suo libro. Quel che le interessava, senza dubbio, era di darci un racconto sostenuto dal basso continuo del *gossip*, della chiacchiera; un racconto così grigio da risultare poi vivamente luminoso, una volta che gli occhi si siano abituati a quella uniformità di colore. Tra gli scrittori italiani d'oggi non ce n'è un altro che come lei sia riuscito ad abbassare il tono senza scadere mai nella fonografia realistica. Ed è curioso notare come in lei tutto sia così incredibilmente vero pure restando lontano, protetto da un vetro, inaccessibile; come in lei la poesia sorga dalla più nuda desolazione prosastica.

Montale was not convinced by the title, mainly because he questioned the word "sera." This temporal reference probably designates the moments in which the novel begins and ends: "Era ottobre, cominciava a far freddo; nel paese alle nostre spalle s'erano accesi i primi lampioni . . ." (9) and "È di nuovo ottobre . . . È quasi sera . . ." (126). This circular time frame is reinforced by the dialogues which introduce these two short descriptive passages at both ends of the narrative. The main voice is heard at this hour, that of the mother. Montale interpreted the noun "voci" as the "basso continuo del *gossip*, della chiacchiera," probably that of the narrator's mother and friends, the "vox populi." Although she may not fully realize it, the mother barely leaves any room for her daughter to respond. This continual "external monologue" which Elsa, the narrator-protagonist, incessantly undergoes and whose constant mechanical flow she does not feel it necessary to interrupt, emphasizes her silence. This silence surrounds the triviality of social/family conversation.

Not only shall we note this pervasive use of *pseudo-dialogues* — of multiple *voci* from which the protagonist's voice seems to be more or less absent, but we

shall also see how the narrative structure is diverted from its linear course, from the common family story.² The plural of *voci* actually implies an unusual technique: Ginzburg's handling of *narrative voice*³ is most striking in this novel: how shall we account for Elsa's disappearance from the narrative scene, that is, her disappearance as narrator-protagonist? I intend to show how the originality of Ginzburg's novel lies in a specific and comprehensive narrative strategy not only in terms of voice, but also of *tense* (the use of grammatical tenses interplaying with the *order of discourse*), and of *mood*, since Ginzburg's characteristic minimal "style" can certainly be linked to problems of focalization. In this perspective, I shall stress how the themes of the novel, although recurring in other works, cannot really be dissociated from the overall narrative technique.

The small town in which the story takes place as well as the city nearby are never named, even though all the surrounding towns are: Castello, Castel Piccolo, Cignano. The narrator-protagonist, Elsa, shares very little information with us about herself. We know that she is twenty-seven years old and lives with her father, aunt and mother and that her father is the notary for a factory. The narrative begins as Elsa and her mother return from the doctor's. The factory, which produces fabric, was founded before the war by De Francisci, a Socialist, nicknamed "il Balotta" now deceased. The novel proceeds backwards in time as we are given information on the De Francisci family and about a distant relative, nicknamed "Il Purillo" (because of his beret), who lived with them and whom "il Balotta" chose to succeed him as manager of the factory. Then, the narration zigzags back and forth from the prewar years of the childrens' youth and early adulthood, through the war, the post-war years.

The first major break in this seemingly conventional narrative occurs with a series of successive *analepses*⁴ telling one after the other the ultimately sad and pathetic stories of each of the De Francisci children. These stories form a cycle of desolate repetition which seems more and more absurd and squalid as each of them ends up prematurely dead, unhappy, or indifferent. Beginning with the eldest, Gemmina's unrequited love for "il Nebbia" (later murdered by the Fascists) results in a frustrated sentimental life. The second child, Mario, marries an introverted Russian woman and leads a rather vacuous existence which ends prematurely after he returns from prison in Germany. The third son Vincenzino, is the most gifted for business, but his bizarre indifference destroys his marriage to Cate. "Il Purillo," becomes Fascist, yet saves Balotta and his wife from Fascist reprisals. Ironically he ends up marrying the youngest De Francisci daughter, Raffaella, ex-resistance fighter. The youngest is Tommasino, who resembles Vincenzino because he is incapable of sustaining meaningful intimate relationships, yet, unlike his brother, he seems more aware of his own emotional failings and aloofness.

The narrative course is thus clearly undermined not simply because the initial story line is interrupted by a retrospective account into these characters' past but by the fact that these *analepses* are multiple, successive, thereby digressive, and

that they take up the first half of the text just after a very short prologue. Furthermore, this series of *analepses* appears disconnected from the beginning of the main story in time (they are *external analepses*),⁵ almost unmotivated at this point of the narrative⁶ (they seem *heterodiegetic analepses*).⁷ The narrator becomes totally absent from the events and time in which these various stories take place.

Several critics have remarked this unusual "first person" in the narrative. Luciana Marchionne Picchione writes that Ginzburg's "first person" assumes "the role of a sort of impersonal and non circumscribed intelligence":

Interessante, nel romanzo, è l'uso della prima persona, che in questa particolare sintassi d'incastri e di avvolgimenti assume il ruolo di un'intelligenza impersonale e non circoscritta, capace di denunciare le varie tappe della vicenda senza porsi il problema dei limiti della sua indagine individuale o dell'impossibilità di ricostruire fedelmente gli stati d'animo della protagonista o le azioni di quest'ultima cui non ha assistito personalmente. (56)

On one hand, there is the "impossibilità di ricostruire fedelmente gli stati d'animo della protagonista" very similar to what Genette characterizes as *external focalization*.⁸ The originality here of Ginzburg's novel is that this perspective is adopted by the *narrator herself about herself*. On the other hand, what is most unusual is that *Le voci della sera* is far from being written entirely in the "first person." The main frame narrative (beginning and ending with the narrator's pseudo-dialogue with her mother) is, according to Genette's terminology,⁹ *homodiegetic*, and even *autodiegetic*, since it is clear in the last part of the book that she becomes the main protagonist (the story of her failed marriage with Tommasino). But, although Elsa is obviously the initial narrator, her narrative presence soon disappears throughout the successive *analepses* and is replaced by an anonymous voice for half of the novel before she returns in the last part of the story. This constitutes then a third change from the initial narrative situation: Elsa, the homodiegetic narrator of the first chapter, becomes the main protagonist of the story when she tells us about her affair with Tommasino in the third part of the novel: this *autodiegetic* shift is the more noticeable since it follows the embedding of successive *analepses* that constitute at first reading the center of the novel.

In between these two narrative regimes, the reader is thus struck by the sudden and lengthy shift from the protagonist — Elsa's narration (*homodiegetic*) to an impersonal narrative voice (*heterodiegetic*) that recounts events which took place before her birth and during her early childhood, and are hardly related to the initial story line. This rupture between narrative regimes occurs on pages 14 and 15 where the text swings back and forth between past and present. The dominant perspective and voice, up to this point, have been that of Elsa (homodiegetic narrator), though not yet main protagonist. While describing "il Balotta," the

first-person narrative is suddenly interrupted by a conversation which took place between Balotta and his wife, la Signora Cecilia. The narrator does not tell us that she was part of this conversation. This is followed by a series of conversations in which she could not have participated and we therefore realize that the perspective has shifted. The following passage exemplifies this alternation of narrative situations (the first section is *homodiegetic* [B] while the second [A] will then appear to be *heterodiegetic*):

(B) *Mio padre* dice: Quando c'era il vecchio Balotta, non succedevano certe cose.

(A) Il vecchio Balotta era socialista. Rimase socialista sempre, pur avendo perduto l'abitudine, venuto il fascismo, di dire il suo pensiero ad alta voce: ma era diventato, negli ultimi tempi, di umore assai malinconico e torvo; e al mattino quando si alzava, fiutava l'aria e diceva a sua moglie, la signora Cecilia:

— Che puzzo, però.

E diceva:

— Io non lo sopporto.

La signora Cecilia diceva:

— Non sopporti più l'odore della tua fabbrica?

E lui diceva:

— No, non lo sopporto più.

E diceva:

— Non sopporto più di campare . . . [Emphasis mine]

We note that this shift is introduced by the family name which works as a transitional device. The narrator starts telling the De Francisci stories; the only connection that could explain the long digression, that is merely metonymical (based on the unity of space: "the paese"), is that her father works in the factory.

Abitiamo nel paese da molti anni. *Mio padre* è il notaio della fabbrica. L'avvocato Bottiglia è l'amministratore della fabbrica. Tutto il paese vive in funzione della fabbrica. . . .

I padroni della fabbrica sono i De Francisci.

Il vecchio *De Francisci* lo chiamavano il vecchio Balotta. (14) [Emphasis mine]

The chart below is intended to distinguish clearly the narrative voices in relation to the time/tense shifts in the novel.¹⁰

pages	VOICE	TENSE	ORDER
1.9-14	homodiegetic	past	main narrative/dialogue [Elsa/Mother]
	B: protagonist is 27	present	main narrative
2.14-24	<i>Heterodiegetic</i>	past	analepsis [Il Balotta]
	A: (= before B)		

ex:	during the narrator's childhood/early youth		
3.24-29	Autodiegetic (A) (B)	past present	analepsis dialogue [Elsa/Giuliana]
4.29-32	Homodiegetic (B)	present	main narrative [Gemmina]
5.32-37	<i>Heterodiegetic</i> (A)	past	- analepsis [Gemmina/Il Nebbia]
5.37-44			- analepsis [Vincenzino]
5.44-50			- analepsis [Mario/Xenia]
5.50-70			- analepsis [Vincenzino/Cate]
5.70-77			- analepsis [Raffaella/Purillo/ Vincenzino]
6.77-82	<i>Heterodiegetic</i> (B) (homodiegetic in retrospect) DIEGETIC CONNECTION	present	narrative [Tommasino]
7.82-87	Autodiegetic (B)	present	Tommasino/Elsa main narrative/dialogue
8. 87-124	Autodiegetic (B)	past	main narrative/dialogue [Tommasino/Elsa]
9. 124-29	Autodiegetic	present	main narrative/dialogue [Elsa/Mother]
C:	present (after B)		

After the various *analepses* successively centered on the De Francisci children (entry five), we finally return to the initial time frame of narration, back to the "present" moment in which the story is being recounted (time of narration = C). This shift in narrative discourse may be observed in the following heterodiegetic passage where it is marked by a blank space between paragraphs. The first brief paragraph is the end of the analepsis (in the past tense, entry 5), while the second (after the space, entry 6), signals the return to the frame story in the present tense:

Morì all'ospedale. Il Purillo, avvisato per telefono, fece a tempo a dargli un saluto. Il Tommasino no, non fece a tempo.

Il Tommasino *mangia* da solo, col libro appoggiato nel sul bicchiere. Viene a fargli da mangiare la Betta, la contadina. (77) [Emphasis mine]

At this point of the narrative, we are not told why the individual stories of each of the children are important or how they relate to the narrator-protagonist

Elsa, nor do we immediately understand why such emphasis is devoted, about 15 pages (three times more than to all the other children except Tommasino), to the story of Vincenzino and Cate. However, we are given a clue in a dialogue (recounted by the autodiegetic narrator) at the beginning when Elsa's friend, Giuliana Bottiglia, remarks that Elsa and Tommasino have been seen together (entry 3). Elsa still does not comment.

(B) S'infilò i guanti, si allacciò la cintura dell'impermeabile.

— Ora me ne devo andare.

Sulla porta, senza voltarsi, mi disse:

— Ti hanno vista.

— Cosa?

— Ti hanno vista, col Tommasino.

— Chi?

— La Maria mia sorella, e la Maria Mosso. Vi hanno visti in un bar.

— E allora?

— Allora, niente. (28-29)

This is the only clue given to us for fifty pages until we are told (by the autodiegetic narrator, between entries 6 and 7) that she and Tommasino meet regularly, though clandestinely, in the city.

(B) Ci incontriamo, *il Tommasino e io*, tutti i mercoledì in città. (82) [Emphasis mine]

In the last part of the book, the story focuses on Elsa and Tommasino, first on their love affair, then on their public engagement, its breakup, and the aftermath (the longest section 8 is in the past tense preceded and followed by the sequences in the present).¹¹ Since the fiction concludes at the same time of the year as it began, in October, it returns to the point of departure as if everything had been recounted, coldly recaptured and tentatively recapitulated in vain leaving the reader with the nihilistic sensation of a useless, irremediable narrative account. This diegetic parallel between end and beginning is reinforced since both passages are dialogues, except that now Elsa remains entirely silent as her mother talks. The ending is both a *variation* (change of tense/Elsa's silence) of the beginning, and an *echo* which neutralizes the passage of time while emphasizing the importance of the narrator/protagonist's final effacement. Now the change in tense from the opening passage to the concluding one becomes more significant:

Era ottobre, *cominciava a far freddo; nel paese alle nostre spalle s'erano accesi i primi lampioni*, e il globo azzurro dell'Albergo Concordia rischiarava d'una luce vitrea la piazza deserta. (9)

È quasi sera, e *comincia a far freddo. In paese si sono accesi i lampioni*. La terra, sul sentiero, s'è fatta dura, l'erba velata e umida, e il vento soffia mordendo e punzendo, forse presto verrà la neve. (126) [Emphasis mine]

The originality of this novel may be largely explained by the unusual shift in the *narrative situation*.¹² Since Elsa, the initial homodiegetic narrator, recounts conversations she never could have heard and events which go beyond her direct field of knowledge, we might conclude that she gives way to an “omniscient narrator” (see Genette 208). One could all too quickly assume that this is an example of classic *paralepsis*, what Genette defines as a simple “alteration” of a chosen narrative perspective (focalization).¹³ For example, towards the middle of the novel, Vincenzino often heard the voice of his ex-wife in his memory repeating: “Ma perché, perché abbiamo sciupato tutto?” (77). On other occasions, we enter the thoughts of Cate, after her first extramarital affair not through the pretext of a spoken monologue, but through her silent thoughts: “È stato niente, niente, — lei pensava. — Succede a tante donne, a tante succede. E non è niente, non l’ha saputo nessuno, e devo fare come se non fosse successo” (63). This “external” voice recounts events which took place before Elsa’s birth as well as conversations and dialogues which she could not have heard. Yet this goes far beyond mere infraction of a narrative constraint since it is repeated mostly within the series of *analepses*.

Responding to these various paralepses (so many that they contribute to the impossibility of reading the entire narrative within the homodiegetic regime), the auto/homodiegetic sections multiply *paralipses*¹⁴ from the narrator-protagonist, the most obvious being her relationship with Tommasino that is finally unveiled at the end of the analeptic series. It is not before section 7 that we understand its *narrative function*. We could even say that, structurally, the role of these heterodiegetic analepses is to fill the gap — created by the initial narrator’s paralipse — “in advance”. This omission makes the whole structure enigmatic until the analepses retroactively find their diegetic necessity: the fiction of an aborted marriage explained through the stories of the entire family of her would-have-been husband.

Even as an autodiegetic narrator we never enter Elsa’s thoughts. As noted before, the type of *focalization* here is the one Genette calls *external*. The paradox is that, within the homodiegetic regime, the *external* type of focalization concerns the narrator’s *inner* life while the *internal* type of focalization concerns *exterior* events (acts and dialogues), whereas, within the other regime, the *external* narrator gives us access to what, as an homodiegetic narrator, she could never know, their *internal* monologues or intimate dialogues. This type of exterior focalization can certainly be related to the widespread definitions of the author’s style.¹⁵ Significantly, Natalia Ginzburg consistently avoids dramatic tones and creates a type of *understated lyricism*, which tends to mask itself through common, unassuming, modest words, unemotional descriptions and elliptical transitions, as may be observed when Tommasino and Elsa have just realized that their affair is over:

— Una cosa sola è vera, — dissi, — che io sono innamorata, e tu no.

— Sono innamorata, — dissi, — ora, prima, sempre, e tu no. Tu mai. Andammo a prendere l'autobus. Non l'ultima corsa. Erano solo le cinque del pomeriggio, non tramontava ancora il sole. Era quasi vuoto, l'autobus, a quell'ora. Sedemmo l'uno accanto all'altra. Non parlammo più. (119)

The only moment in the entire novel in which Elsa expresses her feelings is in this brief dialogue, never in her narration. Here, the transition from dialogue to narration also emphasizes her withdrawal. Thus, in first-person sections, the *narrative situation* of *Le voci della sera* is one that combines homodiegetic narration with a neutral (or external) perspective on the narrator herself. In *Nouveau discours du récit*, Genette illustrates this narrative situation with Dashiell Hammett "hard-boiled" novels in the first person like *The Red Harvest* (1929), Benjy's monologue in *The Sound and the Fury*, and with Albert Camus' *The Stranger*. More precisely, he defines the latter novel in terms that could well apply to Ginzburg's fiction: after distinguishing the perceptive level (which is rendered through *internal focalization*) and the psychic level ("le mode narratif de *L'Etranger* est 'objectif' sur le plan 'psychique', en ce sens que le héros-narrateur ne fait pas état de ses (éventuelles) pensées" [*Nouveau discours* 84]), he concludes:

En ce sens, bien sûr, le mode de *Moisson Rouge*, du *Bruit et la fureur* ou de *l'Etranger* est plutôt une focalisation interne, et la formule globale plus juste serait peut-être quelque chose comme "focalisation interne avec paralipse presque totale des pensées." (*Nouveau discours* 85) [Emphasis mine]

The alternation between the two main narrative situations (autodiegetic/heterodiegetic), which in our view structures the novel, could be put differently since a narrative is *either* homodiegetic/autodiegetic *or* heterodiegetic. If after the first analepsis (entry 2) we were to return to the main narrative and if this digression were more consistently related to it, we could assume that, within the homodiegetic regime, we had dealt with a temporary "infraction of an implicit norm."¹⁶ When Proust constructs one uninterrupted analeptic/paraleptic section (*Un amour de Swann*) within the autodiegetic narration of *A la Recherche du Temps Perdu*, the narrator tries to justify his "omniscience" — without minimizing the difficulty — through the process of remembering the narratives he heard from others.¹⁷ Ginzburg's narrator instead does not try to sustain such a contradictory course: the solution she adopts here is elliptical vanishing pure and simple. Furthermore, the structure of *Le voci della sera* contrasts these different regimes within a continuous text. This disruptive pattern between the two opposing narrative regimes (autodiegetic/heterodiegetic) is reinforced by the fact that the text presents itself in continuity, without clear sections or chapters, which would diminish and "naturalize" the impact of such an unfamiliar break in narrative situation.¹⁸ Besides this important difference in the literal presentation of both texts, there are many others between *Un Amour de Swann* and *Le voci della sera*

with its series of analepses. Whereas the former may be read as a separate autonomous text (it forms a clear division in *A La recherche du temps perdu*), the latter narrative break consists of a multiplication of heterodiegetic analepses whose narrative function is deferred. If we were to interpret them within a broader frame involving the temporary disappearance of the narrator, then the homodiegetic narrator thesis would hold on the condition that everything recounted outside the protagonist's field of knowledge were *paralepses*. However, they are so numerous that we can hardly speak of accidental "transgressions." If we then revert to the omniscient narrator scenario, then it is no longer consistent with the initial homodiegetic narrative frame. The solution lies in a new form of elliptic and implicit *regime alternation*: an interspersed juxtaposition of two distinct narrative situations.

However, the problem related to the "vocal" status of some of the sections arises if we compare the similar entries 4 and 6. There is no doubt that both are cast in the present tense, share the same fictional time frame, and that the narrator, although absent from both sections, belongs to the same diegetic universe as Gemmina and, of course, Tommasino. But, if for section 4 the status is clearly homodiegetic (it follows an autodiegetic section), the passage that introduces Tommasino (entry 6) is preceded by the longest heterodiegetic section of the novel (the long series of analepses) and we still have not been informed as to Tommasino's connection with Elsa. This transitional section, which (still marked by a blank space) precedes what I call the *diegetic connection* (resolution) between the two main story lines/regimes, is of a particular interest (entry 6). First, the transition between the previous analepsis cast in the past (70-77) and this section in the present hinges upon Tommasino's "absence":

Il Purillo, avvisato per telefono, fece a tempo a dargli un saluto. *Il Tommasino no*, non fece a tempo.

Il Tommasino mangia da solo, col libro appoggiato al bicchere. Viene a fargli da mangiare la Betta, la contadina. (77) [Emphasis mine]

This passage, focalized through Tommasino, echoes, but from the *other's* perspective (that of the couple Elsa/Tommasino that is going to be revealed in the next section), the one in the beginning cast in the present tense (entry 1, p. 12):

Salii nella mia stanza. La mia stanza è all'ultimo piano e guarda sulla campagna. Si distinguono in lontananza, *la sera*, i lumi di Castello, e i pochi lumi di Castel Piccolo, in alto, su una gobba della collina; e di là dalla collina, c'è la città. (12) [Emphasis mine]

The parallel is reinforced not only because of the contrasting present tense but also because that is the same topic (marriage) that is broached more or less directly in both dialogues (first after Elsa's dialogue with her mother, then, Tommasino/Betta):

Ma il cruccio più pungente, per mia madre, è che io non mi sposi. (13)

Così solo, povero cuore, dice la Betta. Dovresti prenderti una bella moglie. (78)

There is no doubt that this parallel scene works as a sort of narrative transitional “lock” that prepares the revelation of the two main protagonists’ relationship which covers the second part of the novel. From the standpoint of the vocalic narrative regime involved, the parallel here described would allow us to conclude that section 6 is *homodiegetic* (since the narrator shares without question the same diegetic universe as involved in section 1). However, and such a factor should be stressed (according to the parameter of the *order of discourse*), this is only the case within the scope of a *retrospective reading* (after the diegetic connection Elsa/Tomasino has been clarified), and if we exclude about the long break achieved by the heterodiegetic analepsis immediately followed by the Tommasino scene. If we look at the novel spatially as a whole, this scene is *homodiegetic*. On the contrary, if we read it according to the order of the sequences and take into account the complexity of the structure into which it fits (its consecutiveness), in the *interplay between the order of discourse and the process of reading*, it is first perceived as *heterodiegetic*.

The term “voci” refers therefore to a narrative strategy composed of alternating perspectives as well as a very marked use of dialogue throughout the novel. After two short descriptive paragraphs, the text begins with dialogue and ends with dialogue. Often the dialogue is punctuated by a repetitive use of the verb “dire” in the passato remoto (“disse”) to introduce direct discourse. One of the unusual characteristics of Ginzburg’s style is manifested in her transformation of dialogues into monologues. Often a dialogue form will be set up, but no dialogue takes place. Instead, one character talks aloud to another who does not answer. The character seems to be listening to her- or himself and frequently the banality of her or his words is underscored by the repetition of the introductory verb “dire,” the repetition of key phrases, and the lack of any response from an interlocutor. A character’s discourse is isolated in such a way (also because the author does not present it in a judgemental fashion) so as to make its vacuous and banal qualities more distinct and incisive. Often in a Flaubertian vein, the dialogue-monologue contains “lists” of commonplace notions. This technique is very evident at the beginning of the novel (the section below is homodiegetic) where the protagonist’s mother speaks (entry 1):

(B) Il generale Sartorio era passato accanto a noi col cappello alzato sulla testa argentea e riccioluta, la caramella all’occhio e il cane al guinzaglio.

Mia madre disse: — Che bella capigliatura ancora, a quell’età!

....

Disse: — Ma a te, non t’invitano mai?

— Non t’invitano, — disse — perché trovano che ti dai delle arie. Non sei andata più nemmeno al Circolo del Tennis. Se uno non si fa vedere in giro, dicono che si

dà delle arie e non lo cercano più. Le bimbe Bottiglia, invece, le invitano tutti. L'altra sera hanno ballato dai Terenzi fino alle tre. C'era gente da fuori e perfino un cinese.

....

Disse: — Ci sarà da fidarsi di questo nuovo dottore? Il vecchio era vecchio, si capisce, non si interessava più. Se gli si diceva un disturbo, diceva subito che l'aveva anche lui. Questo scrive tutto, hai visto come scrive tutto? Hai visto com'è brutta la moglie? (9)

Giorgio Caproni wrote that “il contrappunto di quei ‘disse-disse’ di stampo un po’ vittoriano” functions “musicalmente, quasi come sostegno di una colonna sonora.” Although it is certainly true that the insistent use of the verb “dire” creates a musical effect, it also emphasizes the silence of the narrator/protagonist, who here does not reply until the mother, annoyed, remarks: “Disse: — Ma possibile che non si possa avere da te, qualche volta, il miracolo d’una parola?” (10). In other words, *Io* begins to tell the story, but is constantly interrupted and even stifled by other voices. Thus the voices mentioned in the title are heard immediately from the beginning. It is evening (“nel paese alle nostre spalle s’erano accesi i primi lampioni”) and the first voice is heard, which is the dominant one in the story, that of the mother, not the narrator.

Yet not all the dialogues in the novel are punctuated by the famous “disse,” nor even “diceva” or “dice,” and are dialogue-monologues. On pages 26 through 29 a dialogue takes place between Elsa and her friend Giuliana, which is introduced by two preliminary “disse” but then proceeds to omit all introductory verbs of this sort until page 28. We thus have almost two pages of *unmediated dialogue*. The effect created is highly theatrical and the rhythm of the conversation is quick and incisive. This dialogue stands out since it is one of the few which is so evenly and consistently humorous. In this instance the narrator is not listening to “voices,” but to her friend, and even though the conversation is not particularly substantial (they discuss a rather mediocre film), the reader understands that the narrator-protagonist’s attitude is different towards Giuliana than her mother, for example. Her mother’s act of *speaking* is accentuated, especially since frequently Elsa does not answer her and their “dialogues” become monologues. Instead, Giuliana’s *speech* — what she says — is here (in this autodiegetic segment) emphasized since Elsa participates in the conversation (entry 3):

- Oggi, — disse, — sono stata al cinematografo, a Cignano.
- Cosa davano?
- *Tenebre di fuoco.*
- E perché erano di fuoco le tenebre?
- Perché lui era un ingegnere, diventato cieco, — disse. — E lei era una donna di strada, ma lui non lo sapeva e la credeva pura, e si sposano. Prendono un bellissimo appartamento. Ma lui comincia ad avere dei sospetti.
- Perché dei sospetti?

— Perché lei gli aveva detto che prima era povera, e invece lui scopre che non era mica tanto povera, perché aveva una *parure* di gioielli. Lo scopre perché glielo dice la cameriera, che l'aveva vista con quella *parure*.

Besides direct dialogues marked by “disse,” and those with very few, or none, like the one above — more *autonomous, dramatic dialogues* — , there are also dialogues recounted indirectly — *narrated dialogues*, we might say — as the following passage which recounts a conversation between Vincenzino and Tommasino:

Diceva di quel giorno, che aveva visto, quand'era ancora un bambino, il Purillo che prendeva a sassi un cane. (76).

We find *narrated dialogues* throughout the earlier novel *Tutti i nostri ieri* (1951). This novel presents an interesting contrast with *Le voci della sera* since there are virtually no dialogues in it at all and it is much longer. These instances are rarer; in general direct discourse prevails over indirect.

Pietro Citati aptly observed: “il più lieve e lieto dei suoi libri [della Ginzburg] è anche quello dove lo strazio è più profondo, dove l’energia si piega più accoratamente sulle cose che si perdono, sui sentimenti così fragili che muoiono, appena qualcuno li porta alla luce” (Citati, *ibid.*). One of the major themes of *Le voci della sera* is that of things lost, frequently through a family whose powerful unity, ironically, has a destructive impact on its members. For example, Elsa’s mother is responsible for suffocating the newly born relationship between her daughter and Tommasino, but Elsa, because of her loyalty or lack of strength is incapable of preventing this; Vincenzino chooses Cate for his wife, a woman of whom his father will approve, even though he (Vincenzino) has nothing in common with her. Other dominant themes are the oppressiveness of social codes and how they destroy and stifle feelings, the numerous problems and failings of marriage and the sordid emptiness of everyday life in a small town. It is especially in Tommasino’s admission to Elsa that the various thematic threads of the book are tied together. Once the two have become formally engaged and once they come into the realm of the family, their relationship changes and they discover that they barely have anything to say to each other. Before they saw each other freely, now they do so because this is what is expected of them, what Tommasino says Elsa expects of him. They are both aware of this change, but only Tommasino, the “indifferent” Moravian-like character, verbalizes it in the following autodiegetic passage (entry 8):

(B) — Lo sai bene, te l’ho sempre detto, non era un grande amore appassionato, romantico. Era però qualcosa, qualcosa di intimo e delicato, e aveva una sua pieinezza, una sua libertà. Tu e io, là in via Gorizia, soli, senza piani per l’avvenire, senza niente, siamo stati felici, in qualche nostra maniera. Abbiamo avuto là qualcosa, era poco, ma era pure qualcosa. Era qualcosa di molto leggero, di molto fragile, pronto a disfarsi al primo soffio di vento. Era qualcosa che non si poteva

acchiappare, portare alla luce, senza che morisse. L'abbiamo portato alla luce, ed è morto, non lo riavremo mai. (117)¹⁹

Even though the prose is unadorned and almost blunt, it succeeds in conveying a complex and subtle psychological moment, one which expresses the tragic awareness of the absolute transience of human experience: just as a feeling is born, it dies. It dies as soon as it becomes visible, as soon as it is brought to light. Whatever may follow is never the same. The sensation of loss is powerfully expressed in all of Ginzburg's works.²⁰

When Elsa recovers her narrative role (after we understand the diegetic connection between the analepses and the Tommasino/Elsa relationship, entry 7), her voice is gradually eclipsed and ultimately silenced by her mother's monologue (entry 9). The narrator's voice would seem to be repressed by all the other voices. This narrative effacement of the narrator's voice through the analeptic passages reflects the protagonist's fate whose chance of happiness is literally ruined by the voices of Tommasino's family and her own. Ginzburg's characteristic stratagem is to achieve this effect through the narrative structure.

Le voci della sera combines a variety of techniques, from traditional — the *in medias res* beginning, dispersed use of indirect discourse, direct discourse — to less familiar dialogue in the present tense without comment from the narrator, as well as the first person who narrates in the present tense. We have also seen how Ginzburg transforms the dialogue structure into monologue. At the same time, she constructs the unusual alternating narrative situation: the first person narrator-protagonist begins the novel (homodiegetic narrator), then becomes a heterodiegetic narrator in the various external analepses, and finally ends up being the main protagonist in her own sentimental story (autodiegetic narrator). Through the alternation of narrative perspectives and voices, and the changes of grammatical tenses within the same narrative regimes or sequences, the narrator has been slowly deprived of first-person qualities until she vanishes. We could certainly point out here the organic link between all the narrative features underlined: the overall structure, the movement of dialogue towards monologue, the anti-expressive way of *writing* she achieves as well as the major nihilistic themes evoked. At the end (the last four pages), the only time "io" speaks is in the "noi" form when she writes: "Torniamo, io e mia madre, dalla Vigna, dove siamo state a vedere come va la vendemmia" (126) and then falls silent since Elsa never answers her mother's repeated questions. We could say that Ginzburg's bleak vision is translated by Elsa's non participation in dialogue. The mother's questions are answered only by the remaining blankness of the page. And the end is hardly an "end," for we are left dangling in Elsa's silence. This silence in the fictional *diegesis* could also be a metaphor for the disappearance of the actual narrator's voice in the central section of the narrative. This type of "ending" could also be considered what Calvino called "garbata ferocia"²¹ and is perhaps what Montale meant when he wrote "come in lei la poesia sorga dalla più nuda desolazione pro-

sastica." Insofar as we can relate the narrator's central vanishing from the course of her narrative and her subjection to the *voci* of others in most dialogues, we may wonder if this novel does not actually stage a Mallarméan "disparition élo-cutoire"; its aborted attempt to return, to come back, to exist in the final dialogue becomes the sign of the "heroine's" struggle to survive as a narrative voice.²²

Loyola University

NOTES

- 1 Mario Ricciardi summarizes the reactions of several other critics including Piero De Tommaso to Ginzburg's novel: "E il momento di passaggio è indicato tempestivamente dal critico nelle *Voci della sera*, pubblicato nel 1961, in cui l'abilità tecnica della G. e la forza dello sfumato che cala ormai la vicenda e gli oggetti in un flusso indistinto e irresistibile, raggiungono i risultati più persuasivi" (367). Ricciardi also gives a bibliography of articles and studies of Ginzburg's works. For a more recent bibliography of Ginzburg criticism see also Bullock 248-53.
- 2 Certain biographical critical tendencies often reduce the novel to an anecdotal series of supposedly autobiographical family stories: "The curious combination of nostalgia for her past life and a positive euphoria at the thought of once more creating dialogue burst forth in *Voices in the Evening*, one of her best-known works, in which places and people from her childhood are presented with only the thinnest of fictional disguises and characters have no inhibitions about using direct speech in a succession of short paragraphs in complete contrast to the long explanatory narration of *Sagittarius*" (Bullock 24-25).
- 3 In the sense of Gérard Genette's narratological categories, or "basic classes of determinations" of narrative discourse: "those dealing with temporal relations between narrative and story, which I will arrange under the heading of *tense*; those dealing with modalities (forms and degrees) of narrative 'representation,' and thus with the *mood* of the narrative; and finally, those dealing with the way in which the narrating itself is implicated in the narrative, narrating . . . that is, the narrative situation or its instance . . .", Genette sets "this third determination under the heading" of *voice*, i.e., the narrating voice, that is, the subject of the enunciation (*Narrative Discourse* 30-32).
- 4 Genette calls *analepsis* ["retrospection" opposed to *prolepsis*, or "anticipation"] "any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment, and reserving the general term *anachrony* to designate all forms of discordance between the two temporal orders of story and narrative . . ." (40).
- 5 *External analepses* are those "whose entire extent remains external to the extent of the first narrative" and which deal with events that take place "earlier than the temporal point of departure of the 'first narrative'" (*Narrative Discourse* 49, 61).
- 6 The most common *function* of external analepses "is to fill out the first narrative by enlightening the reader on one or another 'antecedent'" (*Narrative Discourse* 50). As we shall see, the actual reason for these analepses is actually made clear 70 pages later.
- 7 These are "analepses dealing with a story line (and thus a diegetic content) different from the content (or contents) of the first narrative" (*Narrative Discourse* 50).
- 8 In this type of focalization, "the hero performs in front of us without our ever being allowed to know his thoughts or feelings" (*Narrative Discourse* 190).
- 9 Genette defines two fundamental types of narrative: "The real question is whether or not the narrator can use the first person to designate *one of his characters*. We will therefore

distinguish here two types of narrative: one with the narrator absent from the story he tells (example: Homer in the *Iliad*, or Flaubert in *L'Education sentimentale*), the other with the narrator present as a character in the story he tells (example: *Gil Blas*, or *Wuthering Heights*). I call the first type, for obvious reasons, *heterodiegetic*, and the second type *homodiegetic*. . . . So we will have to differentiate within the homodiegetic type at least two varieties: one where the narrator is the hero of his narrative (*Gil Blas*) and one where he plays only a secondary role, which almost always turns out to be a role as observer and witness For the first variety (which represents the strong degree of homodiegetic) we will reserve the unavoidable term *autodiegetic*" (*Narrative Discourse* 244-45).

- 10 The page numbers refer to the 1989 Einaudi edition. The letters A, B, C refer to the time of fiction.
- 11 D. M. Low's English translation of *Le voci della sera* considerably distorts the verb tenses. For example, on page 110 of his rendition, he substitutes Ginzburg's present tense (82) with the preterit.
- 12 The concept of *narrative situation* reformulated by Genette (*Nouveau discours* 77-89) combines three categories (two of them are voice/mood) and was first introduced by Franz K. Stanzel (1955) and more recently in *A Theory of Narrative* (chapter 3: "A New approach to the definition of the Narrative situations" 46-78).
- 13 Genette calls this *paralepsis* (*lepsis* from *lambano*), that is, when we are given "more [information] than is authorized in principle in the code of focalization governing the whole" (195). Genette adds that paralepsis may also consist, in "internal focalization, of incidental information about the thoughts of a character other than the focal character, or about a scene that the latter is not able to see" (195-197). In Ginzburg's case, the information we are given is not as Genette specifies, incidental (a "change in focalization," "isolated in a coherent context", "as a momentary infraction" 195). The homodiegetic narration entails, as Genette makes clear in *Nouveau discours du récit*, a "modal restriction": "Le narrateur homodiégétique, . . . est tenu de justifier ('Comment le sais-tu?') les informations qu'il donne sur les scènes d'où 'il' était absent comme personnage, sur les pensées d'autrui, etc., et toute infraction à cette charge fait paralèse . . ." (52).
- 14 It consists in "giving less information than is necessary in principle" (Genette, *Narrative Discourse* 195; *Nouveau discours* 44), the most famous case being *The Murder of Roger Ackroyd*, first analyzed by Barthes in "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative" (263) : the narrative is focalized through the murderer/narrator who omits "from his 'thoughts' [simply] the memory of the murder" (Genette 196).
- 15 Many critics tend to oversimplify Ginzburg's narrative strategy because of her understated "style," see, for example, Clementelli.
- 16 "Even when *Gil Blas* and Watson momentarily disappear as characters, we know that they belong to the diegetic universe of their narrative and that they will reappear sooner or later. So the reader unfailingly takes the transition from one status to the other — when he perceives it — as an infraction of an implicit norm" (*Narrative Discourse* 245).
- 17 See Brian Rogers/Jean-Yves Tadié, *A La Recherche du Temps Perdu* 1 ("Notice" 1185). The passages in Proust's text are pp. 183, 191. See Genette 251. In Proust, the solution is *metadiegetic*: ". . . this episode [*Un amour de Swann*] is doubly metadiegetic, first since the details were reported to Marcel by an undetermined narrator at an undetermined time, and then because Marcel is remembering these details in the course of certain sleepless nights. These are memories of earlier narratives, therefore, from which the extradiegetic narrator once again gathers up the whole kitty and in his own name tells this whole story that took place before he was born . . ." (*Narrative Discourse* 241-2).

18 In fact the translation of *Voci della sera* into English by D.M. Low divides the novel into chapters with titles. This, of course, distorts the structure of the novel as presented in the original. In the original, the shift in the narrative "voice" is less legible (*lisible* as Barthes would say), less noticeable but more transgressive since the narrative discontinuity contradicts the seemingly literal/graphic continuity.

19 All references to page numbers in *Le voci della sera* come from the Einaudi 1989 edition.

20 It might be tempting to focus on the women in this book and on the fact that so many female protagonists stand out in Natalia Ginzburg's novels from the very beginning: Delia in *La strada che va in città* (1941), the young teacher in *È stato così* (1947), *La madre* (1948), Anna in *Tutti i nostri ieri* (1952) and the gullible mother in *Sagittario* (1957), etc. who are always victims of social codes and structures, but frequently of their own families and mothers. There are, however, just as many male victims equally trapped by family ties and their own shortcomings.

21 Calvino writes that Ginzburg represents "la cronaca di questa sua umanità con garbata ferocia, ma è una ferocia esercitata su di un mondo col quale riusciamo ad entrare in un rapporto chiaro, asciutto, di condanna non invischianto, di familiarità non colpevole" (*ibid.*).

22 I would like to thank Michel Sirvent for his criticism and input concerning certain narratological questions.

WORKS CITED

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985. [1966] 167-206. [Transl. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *NLH* 6 (Winter 1975): 237-72.]

Bullock, Alan. *Natalia Ginzburg*. Oxford: Berg Publishers Limited, 1991.

Calvino, Italo. "Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese." *Almanacco della terza pagina*. Roma: Carus, 1963. 174-84.

Caproni, Giorgio, "Natalia Ginzburg: *Le voci della sera*." *Critica d'oggi* (November-Dec. 1961). [Also in Clementelli, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. 123.]

Citati, Piero. Review of *Le voci della sera*. *Il Giorno* (July 11, 1961).

Clementelli, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Mursia, 1972.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca/New York: Cornell UP, 1980.

_____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

Ginzburg, Natalia. *Opere*. Introduzione di Cesare Garboli. 2 vols. Milano: Mondadori, 1987.

_____. *Tutti i nostri ieri*. Torino: Einaudi, 1952.

_____. *Le voci della sera*. Torino: Einaudi, 1989. [1961]

_____. *Le voci della sera*. Ed. Alan Bullock. Manchester: Manchester UP, 1982.

_____. *Voices in the Evening*. Transl. D.M. Low. New York: Arcade Publishing, 1963.

Montale, Eugenio. Review of *Le voci della sera*. *Corriere della sera* (June 20, 1961). [Also in Ginzburg, Natalia. *Opere*, Vol. 2. 1587-88.]

Picchione, Luciana Marchionne. *Natalia Ginzburg*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

Proust, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*. Vo. 1. Paris: Gallimard, 1987.

Ricciardi, Mario. "Ginzburg, Natalia." *Dizionario critico della letteratura italiana*. Vol 2. Torino: UTET, 1986. 367.

Stanzel, Franz. K. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

“... si sentì del duolo”

Giorgio Brugnoli

Poiché appartiene alla situazione di “frontiera” di Dante che al poeta si aggiunga il critico, talché, quando per impossibile fossimo sazi della sua poesia, potrebbe nutrirci a lungo la sua intelligenza.

G. Contini.

Si consideri ancora una volta *Par. 6.55-81*:

Poi, presso al tempo che tutto 'l ciel volle
redur lo mondo a suo modo sereno,
Cesare per voler di Roma il tolle.

E quel che fé da Varo infino a Reno,
Isara vide ed Era e vide Senna
e ogne valle onde Rodano è pieno.

Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna
e saltò Rubicon, fu di tal volo,
che nol seguiteria lingua né penna.

Inver' la Spagna rivotse lo stuolo,
poi ver' Durazzo, e Farsalia percosse
sì ch'al Nil caldo si sentì del duolo.

Antandro e Simoenta, onde si mosse,
rivide e là dov'Ettore si cuba;
e mal per Tolomeo poscia si scosse.

Da indi scese folgorando a Iuba;
onde si volse nel vostro occidente,
ove sentia la pompeana tuba.

Di quel che fé col baiulo seguente,
Bruto con Cassio ne l'inferno latra,
e Modena e Perugia fu dolente.

Piagene ancor la trista Cleopatra,
che, fuggendoli innanzi, dal colubro
la morte prese subitana e atra.

Con costui corse infino al lito rubro;
con costui puose il mondo in tanta pace,
che fu serrato a Giano il suo delubro.

Ho precisato altrove (Brugnoli 179-80) quale potrebbe essere il reticolato culturale sottostante al “si sentì del duolo” del v. 66, ipotizzando, nell’ambito della consueta polisemia dantesca, oltre al “dolore per quella sconfitta” (Scartazzini-Vandelli e la maggior parte dei commentatori), anche e soprattutto il “caldo duolo” del pianto ostentato da Cesare sulla testa di Pompeo, che è un *locus* famoso della ragion politica cesarea che, partendo dall’anticesareo Lucano, è ampiamente sfruttato nelle culture nazionalistiche *in progress* e vicine a Dante probabilmente come *locus* antimperiale da *Li fet des Romains* e divulgato in Italia quanto meno dalla ripresa de *Li fet* nell’*Intelligenza* (202.1-203.6):

Cesare v’è, che non può riposare,
Che seguita Pompeo e li scampati:
Andò in Constantinopole per mare.
Vide Troia la vecchia, e i nominati
Ettorre, Accille, ove ’l sepolcro appare,
Là dove i Greci fuôr tutt’attendati,
Quivi li fu allora presentata
La testa di Pompeo, e la ’mbasciata,
Re Tolommeo li mandò ammaestrati.

Ed evvi come pianse infintamente,
Sol per coprirne la troppa allegrezza:
E non pianse a Tessaglie, ov’aspramente
Vide morir cotanta gentilezza:
Piagnendo, e la masnada era ridente.
Chi vide a duca mai tanta falsezza?

Quello che vorrei ora far meglio notare è in primo luogo la grande corrispondenza semantica fra l’*Intelligenza* e Dante, in particolare per il “rivide” (*Intelligenza*: “Vide”) e per il “dov’Ettore si cuba” (*Intelligenza*: “ove ’l sepolcro appare”) del v. 68, anche se ovviamente in confluenza con Lucano (*Fars.* 5.371: “idemque ad tumulum, quo maximus occubat Hector”), che è fonte comune di Dante e dell’*Intelligenza*.

Ma anche, in secondo luogo, la possibilità di spiegare, forse definitivamente, quel “si sentì del duolo” del v. 66, e a cui non mi pare che nessuno, me compreso, abbia prestata poi la dovuta attenzione.

Il “si sentì del duolo” varrà, di certo, come “si sentì del duolo della percossa di Farsalo”,¹ con quel “soggetto generico” (Mattalia 108) “del duolo” in forma di partitivo, a norma dell’uso dantesco di *Rime* 80.16: “m’ha fatto sentir de li suoi dardi”; *Conv.* 3, canz. 16: “fa sentir de la sua pace”; *Conv.* 3.13.7: “de la sua pace fa sentire”; *ibid.*: “de la pace di questa donna non fa lo studio sentire”; *Inf.* 26.8-9: “tu sentirai, di qua da picciol tempo, / di quel . . .” (cfr. Niccoli 175).

Quello che aggiungerei ora è la dipendenza del “si sentì del duolo” da due *loci* farsalici che non si ritrovano nel testo classico di Lucano.

Il primo *locus* è secondo me il più importante anche se si ritrova in un'opera di bassa divulgazione culturale, e cioè in *Li fet des Romains*:

A ces paroles descrovi cil la teste et la tint si desveloppee, que Cesar la vit tot en apert. Li vox estoit ja si ses et si pales, que il avoit sa droite connoissance perdue. Lues que Cesar gita ses ielz cele part, il ne dempna pas le present ne ne refusa er-raument, ainz l'egarda a loisir et se tint tot a estal, tant que il fu toz certains et co-nut bien que ce estoit le chief Pompee. Lues que il en fu cers, il se pensa que seüre chose estoit a son oes de fere le piteus et samblant de boen seignor vers son gendre. Lors commença a sospirer et a gemir feintement et a trere lermes autresi comme a force de ses ielz. Il ne cuidoit pas que il poïst autrement covrir la grant joie de son cuer, se il ne feïst samblant de plorer, et par ses feintes lermes voloit il amenuiser la deserte Ptolomé, et mielz voloit plorer le chief de son gendre colpé que fere semblant par leece que il de ce deüst nul guerredon au roi. (617.30-618.10)

Conqueilliez les cendres de son cors, qui sont esparses ou rivage, et metez tot ensemble en sepulcre honorable. Amendez li au plus que vos poez vostre mesfet. Je voill que il se sente de ma venue et que l'ame de lui perçoive comme je en sui dolanz par mes lermes et par ma pive complainte. Soit sepeliz od basme et o encens, si honorablement comme il doit. Uns jors de grant leece est toluz a tot poeple. (620.10-17)

Il “sì che si sentì del duolo” di Dante, potrebbe corrispondere al “que il se sente de ma venue et que l'ame de lui perçoive comme je en sui dolanz” de *Li Fet*, e dovrebbe quindi essere interpretato come “sì che il dolore (o dolore caldo) di Cesare fu sentito al Nilo (o al Nilo caldo) dall'anima di Pompeo”.

Il secondo *locus* è quello del vaticinio della *Caesaris apotheosis* di Ovidio (*Met. 15.818-34*):

Ut deus accedat caelo templisque colatur,
tu facies natusque suus, qui nominis heres
inpositum feret unus onus caesique parentis
nos in bella suos fortissimus ulti habebit.
Illi auspicis obsessae moenia pacem
victa petent Mutinae, Pharsalia sentiet illum,
Emathiaque iterum madefient caede Philippi,
et magnum Siculis nomen superabitur undis,
Romanique ducis coniunx Aegyptia taedae
non bene fisa cadet, frustraque erit illa minata,
servitura suo Capitolia nostra Canopo.
Quid tibi barbariem gentesque ab utroque iacentes
Oceano numerem? Quodcumque habitabile tellus
sustinet, huius erit; pontus quoque serviet illi.
Pace data terris animum ad civilia vertet
iura suum legesque feret iustissimus auctor
exemplique suo mores reget.

Il *locus* ovidiano è in realtà fonte diretta di tutta la tappa giulia del viaggio dell'aquila dantesca a *Par.* 6.55-81 (si confrontino almeno le ultime tre terzine). Sono imprescrittibili i riferimenti di Dante a Ovidio: ai "moenia victa Mutinae" che "petent pacem" dei vv. 822-23 (Dante: "Modena e Perugia fu dolente"); alla sconfitta di Cleopatra dei vv. 826-28 (Dante: "Piangene ancor la trista Cleopatra"); alla conquista dell'Egitto dei vv. 829-30 (Dante: "infino al lito rubro"); alla pacificazione del mondo dei vv. 830-34 (Dante: "puose il mondo in tanta pace"). Tutti elementi che Dante poteva trovare nelle altre fonti parallele al *locus* far-salico ma non con la stessa precisione e con la stessa serialità (Guerra di Modena-Azio-Conquista dell'Egitto-Pace Augusta) della *recensio* ovidiana. E si confrontino le possibili alternative:

- a) per il "Modena e Perugia fu dolente": Lucano: "his Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores / accedant fatis" (*Fars.* 1.41-42), che però è in una diversa serie (*Fars.* 1.41-62), e cioè, Guerra di Modena-Azio-Guerre servili-Pace Augusta;
- b) per il "Piangene ancor la trista Cleopatra": Iuven.: "maesta [Dante: "trista"]² nec Actiaca fecit Cleopatra carina" (*Sat.* 2.109), che è però fuori serie;
- c) per la conquista dell'Egitto: Verg., *Aen.* 8.685-86, dove però è descritto soltanto Antonio che s'avvia ad Azio "ab Aurorae populis et litore rubro" (Dante: "lito rubro", egualmente in clausola), in compagnia di Cleopatra ("Aegyptia coniunx");
- d) per la pace Augusta: Lucano: "pax missa per orbem / ferrea belligeri compescat limina Iani" (*Fars.* 1. 61-62), ma è in serie diversa, come è detto *supra*.

Ma dovrà decidere la riproduzione da parte di Dante della struttura enfatica ovidiana "huius-illi" del v. 831 di Ovidio, che Dante traveste appunto nell'anafora altrettanto enfatica del "costui" dei vv. 79-80!

II^a Università di Roma, Tor Vergata

NOTE

- 1 E non certo quello della moglie di Pompeo, come propone Luberti 592. Cfr. Flor., *Epit.* 2.13 (4.2), 63: "Sed hunc Caesar adgressus uno et, ut sic dixerim, non toto proelio obrivit more fulminis, quod uno eodemque momento venit, percussit, abscessit".
- 2 Questo raffronto è inedito. Lo propongo per l'eguaglianza "trista/maesta", richiamandomi a quella analoga che credo di aver a suo tempo dimostrata (Brugnoli 56) per attribuire a *Purg.* 22.111 il "sì trista come fue" alla "maesta" Isifile di Stat., *Theb.* 5.711. Giudico invece accidentale il "tristis" epiteto di Cleopatra in Lucano: "Quem formae confisa suae Cleopatra sine ulla / tristis adit lacrimis" (*Fars.* 10.82-83).

OPERE CITATE

Alighieri, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. 4 voll. Milano: Mondadori, 1966-67.

_____. *La Divina Commedia col Commento Scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*. Milano: Hoepli, 1965.

_____. *Tutte le opere*. Testo critico della Società Dantesca Italiana. Firenze: Nella sede della Società, 1960 (seconda edizione).

Brugnoli, Giorgio. *Per suo richiamo*. Pisa: Servizio editoriale dell'Opera Universitaria, 1981.

Florus. *Quae extant*. Ed. Henrica Malcovati. Roma: Typis Officinae Polygraphicae, 1972.

Iuvenalis. *Satires*. Eds. Pierre de Labriolle et François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

Li Fet des Romains compilé ensemble de Salluste et de Suetone et de Lucan. Eds. L. Flutre et K. Sneyders de Vogel. 2 voll. Paris: Droz, 1937-38.

L'Intelligenza. In *Poemetti allegorico-didattici del secolo XIII*. Ed. Luigi Di Benedetto. Bari: Laterza, 1941. 143-227.

Luberti, Matilde. "Pompeo". *Enciclopedia Dantesca*. Vol. 4. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973. 592-93.

Lucanus. *Bellum civile*. Ed. Carolus Hosius. Leipzig: Teubner, 1892.

Mattalia, Daniele, ed. *La Divina Commedia*. Vol. 3. *Paradiso*. Milano: Rizzoli, 1984. [Terza edizione.]

Niccoli, Alessandro. "Sentire". *Enciclopedia Dantesca*. Vol. 5. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976. 172-75.

Ovidius. *Metamorphoseos*. Ed. William S. Anderson. Leipzig: Teubner, 1977.

Statius. *Thebais*. Ed. Philippus Kohlmann. Leipzig: Teubner, 1894.

Vergilius. *Opera*. Ed. R.A.B. Mynors. Oxford: Clarendon Press, 1969.

Theory and Practice in “L’amante di Gramigna”

Massimo Verdicchio

The importance of the “abbozzo di racconto,” as Verga calls the short story “L’amante di Gramigna,” for an understanding of his poetics and brand of *verismo* would not seem to be in question.¹ Verga himself stresses the theoretical importance of his tale by accompanying it with a letter to the editor in which he explains the objectives of the new art form, “nuova arte” (Verga 233). The letter, which has since been published as the theoretical preface to the story, spells out in the first paragraph Verga’s idea of *verismo* and his claims to a conception of literature as a document of the drama of human passions.

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l’abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di essere storico — un documento umano, come dicono oggi — interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. (Verga 230-31)

It comes as somewhat a surprise, therefore, to note that most critics in discussing questions of *verismo* and Verga’s poetics always disregard the story and look elsewhere for works more representative of Verga’s method. Giacomo Debenedetti, for instance, after discussing the letter to Farina turns to the story “Rosso Malpelo,” also from *Vita dei campi*, to contrast Verga’s theory of *verismo* with its literary practice (413 ff.). When “L’amante di Gramigna” is read as the literary exemplification of a theory of *verismo*, as in a recent study by Giorgio Bärberi Squarotti, the result is a naturalistic, literal reading that does not go much beyond paraphrase. Bärberi Squarotti believes that Verga’s *verismo* amounts to a shift from a literary or metaphorical mode of representation to a naturalistic and literal one: “lo scrittore si defila, scompare dalla scena, dichiara l’abbandono della letteratura come la positiva esemplificazione di un discorso che è il fatto, senza bisogno che il lettore debba . . . cercarlo nell’inevitabile metaforicità della scrittura letteraria” (Squarotti 15). The summary is in order because one is dealing not so much with literature, which would require interpretation, as with real life documents that only need summing up.

The theoretical relevance of the letter has been similarly reduced. Verga’s remarks, when they are taken seriously, are generally deemed to be applicable only in part to the short stories but not to the later and more mature novels.² The major objection to the letter comes, once again, from Debenedetti who speaks of

serious shortcomings in Verga's theoretical pronouncements, “(di) quel suo modo corto e un po' confuso, tutto insieme semplicistico e inceppato, di parlare per idee generali” (383). For Debenedetti, there is great discrepancy between the vague theoretical generalization stated in the letter and the short story. “Ma questi enunciati sono più tardivi, rimangono abbastanza generici, non collimano rigorosamente con la pratica, con l'operare del Verga artista” (384). Verga is the artist of *verismo*, not its theorist (the honour goes to Capuana) mainly because he has no reflex knowledge of his artistry and falls easily prey to generalizations:

perché nel Verga, personalmente, la consapevolezza della propria arte non riesce mai a dichiararsi del tutto, e in ogni caso è aliena dal pronunciarsi in modo esplicito. Quando il Verga vuol parlare in generale, casca nel generico o per lo meno in una involontaria ambiguità . . . con le effettive opere d'arte. *Il Verga sa fare, non sa dire quello che fa*” (17, italics mine).

Between the theory and the literary practice there is a qualitative difference because the artist not only is not a theorist but not even his best critic, and is quite incapable of describing what he otherwise excels at.

Verga and his *verismo* have not fared much better in more recent criticism. In his important work on self-conscious narrative in Italian fiction, which claims to break away from traditional critical practice, Gregory Lucente chooses nonetheless “Rosso Malpelo” as exemplary of Verga's narrative style and brand of *verismo*, “because the novella was of distinctive import both for *Vita dei campi* and for the overall development of Verga's realist oeuvre” (69). The reasons for Lucente's choice do not stem entirely from theoretical considerations based on the novella but are dictated by tradition since, as he writes in a note, critics from Russo to Luperini have always looked to “Rosso Malpelo” as the story that most exemplifies Verga's brand of *verismo*:

Since Luigi Russo first described the story as “il racconto più organico” . . . of *Vita dei campi* . . . many other writers have characterized the novella as Verga's most unified, most important, or simply as his best. The importance of the story is further indicated by Romano Luperini's dedication of an entire monograph to it, *Verga e le strutture narrative del realismo: Saggio su Rosso Malpelo* . . . (Lucente 348)

Luperini, in fact, considers this novella exemplary of the “stylistic and linguistic revolution” that marks a radical departure from Verga's early works, and even “Nedda,” toward a poetics of *verismo*.

La rottura tra *Nedda* e *Rosso Malpelo* non sta nella tematica esistenziale dell'esclusione, che è comune ai due racconti, ma nella rivoluzione stilistica e linguistica che divide quella da questo e che presuppone un cambiamento radicale nella visione del mondo verghiana . . . Il fatto è che tra *Nedda* e *Rosso Malpelo* c'è stata la scelta dell'impersonalità, l'adesione al *verismo*. (Luperini 43, my italics)

According to Luperini, Verga's radical shift in poetics ("rovesciamento di poetica" 44), admirably exemplified in "Rosso Malpelo," consists in a new impersonality whereby the author no longer intervenes to defend his characters, as in "Nedda," but leaves it to the narrating voice: "le motivazioni del carattere del protagonista sono date dalla voce narrante e lo scrittore si guarda bene dall'intervenire a ristabilire la 'sua' verità" (45). The same occurs in *I Malavoglia* where Verga's judgement is similarly expressed by a chorus of characters: "nei *Malavoglia* la stessa scena sarebbe stata rappresentata proprio dal punto di vista delle 'comari'" (45). In my analysis I shall argue just the opposite since the chorus of characters stands for the mystification that Verga is denouncing.

These critics' choice of novella to exemplify Verga's *verismo* is both acceptable and suspect. It is acceptable because, after all, as one of the novellas from *Vita dei Campi*, "Rosso Malpelo" is just as valid as any novella to demonstrate Verga's narrative method. It is suspect since the privileging of "Rosso Malpelo" is made, as Lucente emphasizes, on traditional grounds that the story is a complete and unified narrative. The risk inherent in this choice is that the novella becomes the recipient not so much of Verga's *verismo* as of our traditional ways of reading Verga. Our reading of the novella, as Luperini's comments demonstrate, tend to focus on the substance and meaning of the novella rather than on its process and dynamics, as Verga intimates. They focus on the "what" rather than the "how." The advantage in examining "L'amante di Gramigna" for an understanding of Verga's poetics does not lie just in the fact that the story exemplifies for its author his new narrative method but because it is a "bozzetto di storia," the sketch of a story. Its brief and bare outline makes it possible to determine quickly and accurately the modalities of Verga's new impersonal narrative which can be read in other stories and novels. This is the objective of my paper which will examine first Verga's letter to Farina and then the story in order to reassess their relevance for an understanding of Verga's poetics of *verismo*.

The Theory

In the letter to Farina, Verga writes that the prose sketch is not only brief but historical ("storico"). What Verga means is clarified by the phrase "un documento umano" by which he does not mean a factual account or an historical document. While the human document has its referent necessarily in historical fact, the source Verga alludes to is the great book of the heart ("nel gran libro del cuore"). Verga's appeal to Farina is not simply to an editor who may find his views interesting ("interessante forse per te"), but is made to a fellow writer who can understand what he means.

Verga has in mind an experience which is first of all *literary* and common to every writer who has read in "the great book of the heart" and knows the heart of man and his passions. Another name for this book is "literature" and, in this case,

Italian literature, which since Dante's *Vita Nuova*, if not earlier, has always dealt with the predicament of human passions.

Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori. (232)

Literature, from time immemorial, has always strived to understand and portray the mysterious process of human passions, how they are born, nurtured and develop. In connection with the subject of Love, which is the central passion of "L'amante di Gramigna," we could mention the love poetry of Guinizelli, Cavalcanti and Dante, to mention only a few examples from one period. The list, clearly, is endless and would include most literary works. Verga, in other words, wants to say that his objective is not different from that of his literary predecessors. The difference is in *how* he chooses to deal with this eternal subject and *how* he represents the mysterious workings of human passion.

Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare. (232)

He intends to portray this process not from the omniscient point of view of an author but from the limited perspective of a bystander who, having heard the story at secondhand, recounts it in his own words, in the simple and picturesque language of country folk. Verga wants to give the reader a sense of immediacy, of being a participant in the action of the story, rather than being mediated by the words of explanation and commentary of the author ("faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore" [232]).

Verga does not mean, however, that the reader as observer will be confronted with the events proper, as is so often thought, but with *how* others recount these events and what they say about them. The result is a mediated immediacy which does not allow events to be experienced directly as they are but always presents them distorted through others. The reader never quite experiences the historical event, which becomes secondary, only the mysterious process that moves the human heart and its passions. This process becomes the "true" event of the story and the one Verga's *verismo* aims to imitate and portray.

The narrated events, nonetheless, are still under the control of the writer. Verga reminds Farina that his approach to narrative is not very different from that of the many great works of literature, or "monumenti gloriosi." The difference, once again, is in the emphasis that Verga chooses to place on the narrative.

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. (232)

Verga shifts his emphasis from the effects to the causes to focus on the mysterious process of the unfolding of passions and events. This critical stand is meant to be somewhat polemical toward the type of melodramatic literature popular at the time and in which the stress, instead, is on the surprising and dramatic finale. Like all those who take an interest in the study of the human heart, Verga focuses on the process which brings about the character's tragic demise, on the "legame oscuro tra cause ed effetti" (232). The tragic ending does not need elaboration since it is just as predictable as it is inevitable. By describing this process, Verga fulfills his role and duty as writer which is to teach the reader a lesson in the science of the human spirit ("la scienza del cuore umano" [233]). Once again, Verga's objectives are not very different from what other writers have set themselves. Dante's *Commedia* is one example that comes to mind.

Verga has been unjustly accused of looking forward to a future without literature, when "i fatti diversi," that is chronicles of everyday facts and occurrences, will take its place. Croce, for example, declared: "Queste idee sono chiaramente erronee" (Croce 19). Verga, however, meant something quite different.

Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi*? (233)

These declarations accompanied by question marks are more rhetorical than intended. The full realization of a science of the human heart does not rest solely with the author or with the new writers but with the reader. Only when readers will learn to read and understand the human heart as writers can, will literature become obsolete. The fact that Verga is asking the question implies that he is not very optimistic that it may occur any time soon. The answer to the question posed by Verga, therefore, is "no," and as added proof we could mention our own limited understanding of Verga's works as records of the human heart.

The last section of the letter is, perhaps, the most problematic. Here Verga raises the issue of the impersonality of the work of art and looks forward to a work of literature where the hand of the writer will be invisible and the work will seem to have sprung up naturally by itself without the help of the writer.

la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora [il romanzo] avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine. (233)

The passage has given rise to all sorts of speculation most of it negative because Verga's claim has seemed preposterous and outright false. Bärberi Squarotti, for instance, regards the claim as a strategy to shirk from his authorial responsibili-

ties, as a way of hiding from the reader (or the critic?) who will not be able to blame or criticize the author who, supposedly, is only representing facts:

e la strategia dello scrittore . . . diviene allora davvero decisiva e arbitraria, nel momento in cui appare e rifiuta di dichiararsi complice degli eventi narrati e dei personaggi rappresentati, cioè si nasconde per dare a credere di non esserci più e il lettore non può quindi prendersela più con lui, che non c'è, ed è insensato prendersela con i fatti contenuti nella narrazione, dal momento che sono perfettamente "reali." (20)

The hypothesis justifies the subtitle of Bärberi Squarotti's book, *Le finzioni dietro il verismo*, fictions which the critic aims to demystify and denounce. In my view, however, we are not dealing with any subtle stratagem to deceive or neutralize readers or critics. In any case, this would be an almost impossible task with critics like Bärberi Squarotti. Rather, Verga's claim is based on a conception of the work of art which sees "coesione" between the "mysterious" process of the passions represented and the creative process which represents it. Since for Verga the two processes coincide, the claim of impersonality is not only understandable but inevitable. The first part of the quotation, which I omitted earlier, is as follows:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari . . . (233, italics mine)

The effect of placing the reader "face to face" with the event is made possible by a mode of representation where by the mysterious process represented coincides with the writing process. The reader/observer can easily ignore the fact that he is reading a novella or a novel because the language of the work is one and the same with the characters' language of passion. As our analysis of "L'amante di Gramigna" will show, the mystery of human passions represented by Verga is the result of a process which, in origin, is independent of the characters and events narrated, as well as of the writing process which represents it and exemplifies it. Verga's objective to place readers in a situation where they are listening to someone recounting or experiencing an event, has to be taken more seriously than it is usually. For Verga it is not simply a literary device but an essential aspect of his poetics which closely concerns the representation of the mysterious process of human passions. Failure to understand this point has led critics like Bärberi Squarotti to believe that the "original sin" meant by Verga is literature which the author would gladly exchange for some type of automatic writing.

Il "peccato d'origine" è, evidentemente, la letteratura: dal romanzo moderno dovrà essere del tutto cancellata a favore del fatto così com'è, e il "mistero" della

scrittura presso che automatica potrà così pareggiare il conto con il mistero delle passioni umane. (Squarotti 14-15)

The “original sin” consists in the fact that the work of art is, after all, a work of fiction and, as such, liable to be misunderstood and taken to be what it is not, namely, a fiction. In other words, it is liable to be misrepresented and not taken as a representation of true events. This is the risk of any literary work when it is taken to be nothing more than a work of fiction. Hence the notion of “original sin” which condemns fiction to always being fiction even when it makes the effort of portraying the “real” (“i fatti diversi”). For Verga’s *verismo*, therefore, it is not so much literature which is an impediment to understanding as much as the readers’ understanding which, despite the author’s intentions, will always regard his works as fiction rather than as fictitious equivalents of “real” life situations. As I indicated earlier, this is the greatest barrier to the evolution of literature from fiction to “i fatti diversi” envisaged, if not hoped for, by Verga.

To sum up the theoretical “sense” of Verga’s letter to Farina, we could say that Verga’s new kind of writing seeks to represent the historical reality of human events with the stylistic efficacy that would give readers the illusion of having been there and having heard it for the first time. However, he is not interested in representing facts, history or reality, but in drawing the readers’ attention to the mysterious and baffling logic of human passions which inexorably and inevitably leads men to tragedy. This process and the process of writing are one and the same. Verga will not tell readers what happens in the story in so many words; rather, he confronts them with events and lets them make up their own minds. In so doing he achieves that objectivity and impersonality associated with *verismo* that allows readers to be observers of “real” events rather than readers of a story about the event. Verga’s aim is *not*, as Bärberi Squarotti suggests, to negate literature in favour of some kind of automatic writing or even to shirk from his responsibilities as a writer. The aim of his “new art” is to remind readers that what is being represented is not a product of the author’s imagination (although the story and its characters are his invention) but something completely independent of his will and fiction. This is the theory that Verga’s sketches for Farina and which we should find translated in narrative form in “L’amante di Gramigna.”

The Story

The title of the story is itself telling because the name of the outlaw “Gramigna” already alludes to that “mysterious” process of human passions that Verga refers to in the letter and which constitutes the focus of the novella.³ The name “Gramigna” literally means “mala pianta” (weed, evil plant) and has all the connotations of evil: “un brigante, certo Gramigna, se non erro, un nome maledetto come l’erba che lo porta” (Verga 233). In the story, Gramigna functions as an evil weed destroying everything in his path. He creates fear and terror in the countryside

and threatens to destroy the local harvest because the landowners and the farmers are too afraid to work in the fields.

Per giunta si approssimava il tempo delle messi, tutta la raccolta dell'annata in man di Dio, ché i proprietari non s'arrischiarono a uscir del paese pel timore di *Gramigna*. (234)

Compare Finu, for example, a young and wealthy landowner is afraid that *Gramigna* might set fire to his harvest:

nel tornare ogni sera dalla campagna, lasciava la mula all'uscio della Peppa, e veniva a dirle che i seminati erano un incanto, *se Gramigna non vi appiccava fuoco*. (235, italics mine)

Most important, *Gramigna* destroys Compare Finu's future marriage to Peppa which was to be celebrated soon after the harvest.

Compare Finu not only owned many lands ("aveva terre al sole e una mula baia nella stalla"), but was young, strong and handsome, "un giovanotto grande e bello come il sole" (235). He is the best catch in town. "Le comari . . . avevano invidiato a Peppa il seminato prosperoso, la mula baia, e il bel giovanotto che portava lo stendardo di Santa Margherita senza piegar le reni" (236). He is everything a woman might wish for in a husband but Peppa decides, mysteriously, to break off her promised marriage to him and to run off to live with *Gramigna*. "Ma Peppa un bel giorno gli disse: — La vostra mula lasciatela stare, perché non voglio maritarmi —" (235).

This is the central concern of the story: Why Peppa leaves the man to whom she is betrothed to seek out a bandit she has never even seen? How could Peppa, "una delle più belle ragazze di Licodia" (234), degenerate to the point of becoming, at the end of the story, "lo strofinacciolo della caserma" (239), a servant to the soldiers who had captured *Gramigna*? These are the questions that any bystander would ask when hearing the story "faccia a faccia col fatto nudo e schietto," or as they hear it related from a passer-by on a country road, or as they read it in a newspaper as one of the many "fatti diversi." Verga's concern in narrating the story of Peppa and *Gramigna* is to answer these questions by providing the readers with an insight into the mysterious process of human passions and to provide them with an understanding ("scienza") of the human heart.

Peppa's infatuation with *Gramigna* is explained gradually and indirectly. Although she has never set eyes on him, the talk she "hears" about his prowess and accomplishments makes her believe he was a "real" man and she gradually falls in love with that image.

Che è, che non è, Peppa s'era scaldata la testa per *Gramigna*, senza conoscerlo neppure. Quello sì che era un uomo! — Che ne sai? — Dove l'hai visto? — Nulla. (235, my italics)

The more Peppa hears stories about Gramigna's accomplishments the more she becomes infatuated with him and the more she desires him.

Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano; ma invece pensava sempre a lui, lo vedeva in sogno, la notte, e alla mattina si levava colle labbra arse, assetata anch'essa, come lui. (236)

Her mother's attempts to prevent her from hearing more about him and to dissuade her from her blind passion fail.

Allora la vecchia la chiuse in casa, perché non sentisse più parlare di Gramigna, e tappò tutte le fessure dell'uscio con immagini di santi. *Peppa ascoltava quello che dicevano nella strada*, dietro le immagini benedette, e si faceva pallida e rossa, come se il diavolo le soffiasse tutto l'inferno nella faccia. (236, italics mine)

The origin of Peppa's passion for Gramigna is in the stories she hears about him related by passers-by and by those around her. These stories prey on the young woman's imagination by creating an idealized image of Gramigna as a "real man" in whom she blindly believes and comes to desire.

It is clear from the story that the people who talk about Gramigna and his heroics have never seen him. What they know and relate is what they have "heard" from someone else. In other words, what Peppa "hears" about Gramigna, as well as what we readers know and read about him, is what people in the countryside have heard and, in their turn, have repeated to others. These stories, therefore, do not narrate real events but are the grossly exaggerated tales that people spin about people and events they know nothing about, which is why they invent them. The fact that Gramigna is still on the loose and not much else is known about him is sufficient to stimulate people's imaginations to invent and exaggerate details about a Gramigna with superhuman qualities. These fictions transform Gramigna from a petty bandit and a fugitive from justice into a larger-than-life hero, feared, admired and loved. The following description, which readers usually read as a true account of actual events, is in fact the exaggerated account of what people invent about Gramigna and which Peppa and the reader "hear."

Carabinieri, soldati, e militi a cavallo, lo inseguivano da due mesi, senza esser riusciti a mettergli le unghie addosso: *era solo, ma valeva per dieci, e la mala pianta minacciava di moltiplicarsi . . .* Il prefetto fece chiamare tutti quei signori della questura, dei carabinieri, dei compagni d'armi, e subito in moto pattuglie, squadriglie, vedette per ogni fossato, e dietro ogni muricciolo: se lo cacciavano dinanzi come una mala bestia per tutta una provincia, di giorno di notte, a piedi, a cavallo, col telegrafo. Gramigna sgusciava loro di mano, o rispondeva a schioppettate, se gli camminavano un po' troppo sulle calcagna. *Nelle campagne, nei villaggi, per le fattorie, sotto le frasche delle osterie, nei luoghi di ritrovo, non si parlava altro che di lui, di Gramigna, di quella caccia accanita, di quella fuga disperata.* I cavalli dei carabinieri cascavano stanchi morti; i compagni d'armi si buttavano rifiniti per terra, in tutte le stalle; le pattuglie dormivano all'impiedi: *egli solo,*

Gramigna, non era stanco mai, non dormiva mai, combatteva sempre, s'arrampicava sui precipizi, strisciava fra le messi, correva carponi nel folto dei fichidindia, sgattajolava come un lupo nel letto asciutto dei torrenti. Per duecento miglia all'intorno, correva la leggenda delle sue gesta, del suo coraggio, della sua forza, di quella lotta disperata, lui solo contro mille, stanco affamato, arso dalla sete, nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno. (234, italics mine)

This account of Gramigna does not correspond to real events but reproduces only the exaggerated version fabricated by people's fears, ignorance and vivid imaginations. This fiction takes the place of reality and becomes for those who create it and keep it alive the only reality. This is the "reality" Peppa falls in love with and the fiction that Verga claims is independent of the author who represents it, and rightly so.

The exaggerated tales that transform Gramigna into a hero inflame Peppa's imagination and arouse her passion. As a young and impressionable girl, perhaps betrothed to someone she does not love, she readily believes them *as if* they were *real*. In her mind, the prospect of being married to the wealthiest and most handsome man in town — Verga purposefully exaggerates the physical attributes and material wealth of Compare Finu — is not as exciting and thrilling as a life with a man who risks his life everyday in combat against hundreds of soldiers and whose adventurous life is in her eyes a welcome relief from the humdrum existence in which she lives and will live as Compare Finu's wife. It comes as no surprise, therefore, that Gramigna appears to her as more of a man and more of an object of desire than the man she is soon to wed.

Verga explains Gramigna's transformation from unknown criminal to hero as the terror, or evil, of fame: "il terrore della sua fama." Verga wants to allude not only to the fear that Gramigna instills in those who spread rumors about his "deeds," but also to the destruction he causes in his wake such as the break up of Peppa's engagement to Compare Finu and her eventual tragic end. The two, in fact, are but aspects of the same process since the terror that Gramigna creates in others is the result of the stories people relate about him.

To appreciate what is really going on in this short but complete sketch, we must distinguish between what Verga tells us of Gramigna, the character, from Gramigna, the terror that fame has created. The distinction entails a differentiation between Verga the author and Verga the observer, from whose point of view the story is partly told, and who poses as any bystander who hears the story of Gramigna and Peppa "pe i viottoli dei campi." While the presence of the author marks the inevitable "peccato d'origine" of which Verga speaks in the letter to Farina, it is also the necessary presence which allows the reader to differentiate fact from fiction, which usually are identical in a naturalistic story, and determine the cause of Peppa's afflictions and the mysterious workings of the human heart.

The presence of Verga the writer undermines what is being stated by Verga the observer and denounces the discrepancy between the "real" Gramigna from the larger-than-life hero that fame has created. At the beginning of the tale, Verga

goes out of his way to emphasize that Gramigna was virtually an unknown, "*un brigante, certo Gramigna, se non erro*" (233, italics mine). Verga wants to dispel any doubt the reader may have that Gramigna is the great bandit people are making him out to be. This is also confirmed by the episode where Peppa meets up with the bandit for the first time. We see him, then, for what he really is, a ruthless, unfeeling and despicable man who takes advantage of Peppa's infatuation to serve his own selfish ends (237).

The key insight the reader gains from an awareness of the discrepancy between the two Gramignas is what Verga calls the "terror of fame." He describes the mysterious process whereby an unknown outlaw becomes, in the people's imagination, a feared bandit capable of standing up alone against a thousand men. By virtue of this process, the initial story of Gramigna, a lone and unknown bandit, "grows" and multiplies ("era solo, ma valeva per dieci") like weeds in the mouths of those who spread stories about him. Likewise, the number of soldiers sent after him multiplies, and this only increases his prowess as he is always able to elude them and defend himself against hundreds. Similarly, talk of Gramigna multiplies everywhere ("non si parlava d'altro che di lui"). He becomes the talk of the town and people constantly speak, or invent stories, about him. This process escalates to the point that the rumours attribute to him almost supernatural powers. He is always fighting and he is never tired, whereas those in pursuit are made to seem inept and fatigued. He becomes the legendary hero ("la leggenda delle sue gesta"), strong and courageous, and always successful.

Gramigna's power is the power of "gramigna," of "mala pianta," or, which is the same, the power of fame since, as I indicated earlier, "fama" and "mala pianta" are words for the same thing. The story is based on and develops from this pun until it has distorted the characters' sense of reality and destroyed all that is good in its path. The process describes the "semplice fatto umano" that for Verga explains the "misterioso processo" that stirs human passions. This is the process whereby the hyperbolic and exaggerated language of hearsay excites the imaginations and passions of a young woman and (mis)leads her into believing in the reality of a fiction that eventually destroys her. For the nature of this mysterious process is such that no one and nothing can stop it once it has been set in motion. Even the confrontation with the *real* Gramigna is unable to open Peppa's eyes. Even long after his capture, and the humiliations she suffers for him, Peppa remains faithful to the image of the man she loves despite the fact that from the moment she meets him everything contradicts it.

The mysterious unfolding of human passions and the fictitious language of hearsay, which triggers it, are not only mirror images of the same process but they are also at one with the creative process. This identity between the language of hearsay, the language of passion and the language of the story justifies Verga's claim of objectivity. The key term common to all these processes, which in the story is differently rendered as "gramigna," "mala pianta," "fama," is language, *figural or metaphorical language*, as the initial pun suggests: the language of

passion in Peppa's case, the language of fear for the townspeople, and the descriptive language of the story which imitates their exaggerated tales. In each case we are dealing with a process that only apparently is within the control of the speaker. This is clearly the case with the language of fame which easily moves beyond the meaning intended by the speakers transforming and distorting the reality which they believe they are describing.

Nelle campagne, nei villaggi, per le fattorie, sotto le frasche delle osterie, nei luoghi di ritrovo, *non si parlava d'altro che di lui*, di gramigna, di quella caccia accanita, di quella fuga disperata. (234, italics mine)

It is a language that does not state things as they are but distorts the reality of things making them appear different or, as in Peppa's case, more appealing than they are. The language of fame or hearsay is not rooted in reality but takes the real as its starting point inventing its story as it goes independently of the original meaning which it distorts and does violence to. For, as it is clear from the story and its title name "mala pianta," this language is ultimately destructive. When this language is allowed to take the place of the real and is believed to be real, as in Peppa's case, it blinds the character to a reality from which she becomes increasingly severed and precipitates her toward her inevitable tragic fate. What in the story is called the terror of fame is really the terror of language.

Similarly, the exaggerated tales of the townspeople about Gramigna's extraordinary feats, which are symptomatic of their fears and their ignorance of what is really going on, multiply as their tales become more terrifying and threatening. The terror of their tales generates more tales to account for or dispel those fears, and so on. In both cases, the real threat is not Gramigna but this language, these tales, which people invent and which now come back to haunt them. And in both cases the process is destructive. At the level of textual representation, the figural or tropological equivalent to this process is the trope of personification. Gramigna, as I indicated, is a pun, a play on words, to personify evil, or better, the destructive process of evil, as exemplified by the destructive growth of weeds which, growing rampant in a field destroy all vegetation. Gramigna, as the personification of this evil, can be said to allegorize the proliferation of figural language from the initial pun to ever more terrifying and threatening transformations, distorting and doing violence to our own sense of reality. As in the story of Frankenstein, the man-created monster that goes out of control until it destroys everything in its path including its creator, in Verga the monster "Gramigna" is this figural language which creates havoc amongst the characters which feed it and nourish it until it has destroyed the very people that keep it alive. Peppa is not the only victim. Besides her and Compare Finu, Peppa's mother dies heartbroken for the shame her daughter has brought on her house and family. The reader is also another victim. Reading this tale as just a simple tale of a woman who falls in love with a bandit, the reader's sense of what is really going on is

distorted and violated. But, then, this is one of the objectives Verga's *verismo* hoped to achieve.

The same can be said of the author. Verga has no more control over this language than the townspeople or Peppa. In representing the simple and picturesque words of popular narrative, "press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare" (232), Verga is equally caught within this process as the others are and can only represent it as it unravels. The inevitability of this process, to which even the author must abide, ensures, the impersonality and objectivity that Verga claimed in the letter to Farina. From this perspective, one can easily see how Verga can state that the work of art will seem to have been made by itself ("essersi fatta da sé") and to have arisen spontaneously "as a natural fact."

The difference between Verga and his characters lies precisely in the awareness of the constitutive figural nature of this process. Verga calls it "il peccato d'origine," the original sin which, in theory, discriminates between the literary event of the story from everyday events, the "fatti diversi." At the narrative level, however, it is exemplified as an awareness of the constitutive fictional or narratological nature of the process which enables the reader to become aware of the mystification inherent in the process. Through this process, the reader can gain an insight into the depth and complexity of the human heart, of the mysterious process of human passions that inevitably lead man to catastrophe. Verga imitates the arbitrary and mysterious process that drives men and women to their fate and denounces its inherent fictitious and figural nature by calling attention to it and paving the way towards a deeper and greater understanding of the human psyche and its passions.

Our analysis of "L'amante di Gramigna" proves that there is no discrepancy between the story and Verga's letter to Farina, between the theory and the narrative practice. The prose sketch stands as the "perfect" narrative equivalent to the theoretical statement. It illustrates in a narrative, or allegorical mode, what the author had already stated theoretically. Contrary to traditional opinion, Verga can be said to be very much the theorist of his own brand of *verismo* and to possess a very clear understanding of his work. It could not be otherwise. It would be impossible for a writer of Verga's stature not to possess a theoretical understanding of his own literary constructs. We could go one step further and say that Verga is a theorist of *verismo* because he is a great writer of the genre, or at least of his own genre of *verismo*. Capuana may be a better theorist of *verismo*, as Debenedetti claims, but since he is not reputed to be as great a writer as Verga, his understanding of *verismo* is bound to be theoretical and abstract making it highly doubtful that he would be capable of probing the depths of Verga's prose.

It goes without saying that what has been said of "L'amante di Gramigna" applies not only to Verga's other stories but also to "Rosso Malpelo." All of them can be said to be allegories of Verga's theory of *verismo* expounded in the letter to Farina. It would not be difficult to show, for example, that, like Peppa's, Ros-

so's tragic fate is the result of the misnomer "malpelo" and follows the same destructive path as Gramigna's "mala pianta." The townfolks' arbitrary and initially innocent naming of Rosso as "malpelo" condemns the boy to an image of himself he feels he must live up to, regardless of his true nature, until the process (generated by the name and the reputation) brings about his demise. Rosso, like Peppa, is a victim of people's "hearsay" about him and, like Peppa, he is caught in a process he cannot control but can only resign himself to and accept.

A similar process is at work in the novels and clearly in *I Malavoglia* where the main characters have equally been branded with a misnomer that can't wait to be fulfilled. Although they are a hard-working family, they are known as "I malavoglia," as lazy and indolent. The mysterious process of man's passions resurfaces in the Malavoglia family's desire to improve their lot, to have a better and more prosperous future, "la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe stare meglio" (Verga 177). Once this desire is acted upon and translated into reality, by purchasing the rotten lupines, a process similar to the one described in "L'amante di Gramigna" is set into motion with no hope of arresting it until the entire family goes to ruin and the name "malavoglia" becomes a fit description of at least one of their members.

In the introduction to his novel, Verga alludes to this process as "fiumana." The term describes not only the mysterious process in which the main characters of *I Malavoglia* are caught but also the fatal journey of humanity that Verga, with full irony, calls man's progress:

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso . . . (Verga, *Opere* 178)

This process is "grandioso" only when viewed from a distance ("da lontano"). On closer analysis what may seem a virtuous undertaking is only a vehicle for vice and points to the corruption that underlies these grandiose results:

le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi . . . tutte le debolezze . . . tutte le contraddizioni. (Verga, *Opere* 178)

Like Gramigna's "mala pianta," the "fiumana" of progress ("Dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni") sweeps away everyone without discrimination including those who at first sight may appear to be the makers of history. From *I Malavoglia* to *Mastro don Gesualdo*, to the *Duchessa di Leyra*, to the *Onorevole Scipione* to *L'Uomo di Lusso*, all the main characters of these novels are losers, "vinti." Like Peppa, they are all swept away by their desires and drowned, "altrettanti vinti che la corrente ha depositi sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimmate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù" (Verga, *Opere* 178).

In "L'amante di Gramigna," and in other stories of *Vita dei Campi*, Verga deals with human passions, namely, love, fear, respect, honor. In the novels he takes up other and more grandiose passions like the desire for well-being, ambi-

tion, greed. In all these cases the process in which the characters are caught is the same. Whether the desire is for a "real" man or, simply, for a more comfortable living, these characters are caught in a process in which only apparently are they protagonists who have control over their actions. Whether the process is called "gramigna," "malpelo" or "fiumana," these characters are caught in a mechanism which sweeps them away on the shore of their inevitable catastrophe. In all cases we are confronted with a process which is linguistic in essence since the "mysterious" process of human passions that Verga represents is not separate from the language that triggers it, sustains it and, finally, sweeps these characters away. To have portrayed this link between language and passion is what is revolutionary in Verga's *verismo* and stands as his great contribution to the science of the human heart.

Although "Rosso Malpelo," or any of his works could be used to explain Verga's poetics, in principle, it is clear from the way they have been read, traditionally, that it has not been equally possible to determine the relevant narrative structures that single them out. This is because, as Verga well knew, only an "abbozzo di storia," without the trimmings and trappings of a unified and complete narrative, can expose the essential and vital mechanism that underlies it and makes it work. For this reason, "L'amante di Gramigna" should rightly be considered paradigmatic not only of *Vita dei Campi* but of Verga's writing in general, as Verga had intended.

As for Verga who is equally caught within this process, all he can do is stand back and portray this "mysterious" process objectively and dispassionately, without judging it.

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo . . . è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere (Verga, *Opere* 179, my italics)

Whether we call this process "irony" or "verismo," as traditional criticism has it, so be it, but we should not let a definition of *verismo*, as we traditionally understand it, dictate the way we read Verga. The dangers of "hearsay," even in the field of literary criticism, are clearly too dire for us to choose to ignore its warnings.

University of Alberta

NOTES

- 1 The short story was initially published as "L'Amante di Raja" in the February 1880 issue of *Rivista minima di scienze, lettere ed arti*. In the same year it was included in the collection of stories *Vita dei campi*.
- 2 This attitude is also echoed by Cecchetti who believes, however, that the letter can point to many common characteristics of Verga's prose (Cecchetti 32 ff.).

3 The importance of the name is evident in Verga's decision to change the bandit's name from Raja to Gramigna.

WORKS CITED

Bàrberi Squarotti, Giorgio. *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*. Palermo: S.F. Flaccovio, 1982.

Cecchetti, Giovanni. *Il Verga maggiore. Sette studi*. Firenze: La Nuova Italia, 1968.

Croce, Benedetto. *La letteratura della Nuova Italia*. Vol. 3. Bari: Laterza, 1956.

Debenedetti, Giacomo. *Verga e il Naturalismo*. Milano: Garzanti, 1976.

Lucente, Gregory. *Beautiful Fables. Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1986.

Luperini, Romano. *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su "Rosso Malpelo."* Padova: Liviana Editrice, 1976.

Verga, Giovanni. *Le Novelle di Giovanni Verga*. Ed. Gino Tellini. 2 vols. Roma: Salerno, 1970.

_____. *Opere*. Milano, Napoli: Ricciardi, 1961.

Enrico IV tra Pirandello e Bellocchio

Daniela Bini

La pazzia fu il tema centrale nella vita e nell'opera di Pirandello. Non solo la pazzia della moglie Antonietta, che lo scrittore ebbe modo di osservare e studiare per anni e da cui trasse ampio materiale per i suoi lavori, ma anche, come ha visto bene Gioanola, l'incubo della sua propria latente pazzia, assillarono costantemente Pirandello.¹ La paura della "bestia" che è in tutti noi e che può scatenarsi da un momento all'altro e sopraffare la ragione: pazzia, quindi, come istinto profondo, forza del rimosso, quello che può spingere "non si sa come" — così c'insegna la commedia omonima — al tradimento e all'omicidio, contro la quale a nulla valgono le briglie della ragione. Ma c'è anche un'altra pazzia, ed è quella che più interessa Pirandello, quella che sembra quasi l'opposto della "bestia" che è in noi, e che finisce paradossalmente per coincidere con essa: la pazzia lucida, quella di cui soffriva anche lui, causata da un uso ossessivo della ragione stimolato da una sensibilità eccessiva.² Pazzo è colui che indaga, che comprende l'assurdità della vita, che vede il nulla dietro le maschere. "Trovarsi davanti a un pazzo", dirà Enrico IV, "significa trovarsi davanti a uno che ti scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi . . . la logica di tutte le vostre costruzioni" (*Maschere* 352). È la pazzia che ci sopraffà in quei "momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti". E in quei momenti terrificanti "percepiamo una realtà . . . fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana . . . ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impensabile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa" (*L'umorismo* 160-61). Davanti al vuoto che si apre di fronte a noi, davanti all'abisso nel quale rischiamo di sprofondare, cerchiamo in uno sforzo supremo di ricostruire l'inganno consueto, di ristabilire le nostre relazioni con le cose che ci circondano, di ricominciare la nostra recita. L'alternativa è la morte o la pazzia.

Come può la società difendersi dalla pazzia di coloro che non solo "percepiscono", come scrive Pirandello nell'*Umorismo*, ma anche verbalizzano e comunicano al mondo intero l'assurdo dell'esistenza? Con l'ostracismo, l'isolamento, il manicomio; facendogli indossare "il berretto a sonagli" della pazzia. Il marchio, l'etichetta di matto, serve allora ad un duplice scopo; da un lato conferisce calma e sicurezza alla società che si sente protetta nell'attribuire la pazzia ad un'anormalità, nel vederla cioè come una malattia che va esaminata, misurata e magari

curata con mezzi scientifici; dall'altro il bollo della pazzia conferisce all'individuo la libertà di urlare al mondo le verità più vergognose e dolorose, che la società, che si regge sull'ipocrisia e la finzione, deve per necessità nascondere e negare. Se la "corda pazza", come la chiama Ciampa, indossa "il berretto a sonagli" nella commedia omonima ed è capace ancora di farci sorridere, come già aveva fatto tanti secoli prima la Moria di Erasmo, nell'*Enrico IV*, al contrario, la pazzia indossa la corona regale e ci appare in tutta la sua terribilità. Quando Pirandello scriveva l'*Enrico IV* nel 1921, aveva già vissuto varie esperienze sconvolgenti. Era arrivato alla decisione penosa di far rinchiudere la moglie in una clinica mentale — dove Antonietta passerà ben quarant'anni, fino alla morte — ed è certo possibile e comprensibile che ciò lo sconvolgesse e lo perseguitasse con rimorso. Era vissuto attraverso le atrocità della prima guerra mondiale e la pena causata dalla lontananza del figlio Stefano, partito per il fronte, e infine aveva subito il fiasco a Roma della prima dei *Sei personaggi* (cominciò a scrivere l'*Enrico IV* subito dopo quella prima e lo finì in quattro mesi). Tutti questi eventi gli avevano probabilmente fatto toccare con mano l'assurdità delle umane vicende e la sua propria alienazione dal resto del mondo. Pirandello scrive l'*Enrico IV* guardandosi allo specchio ed esaminando la sua propria pazzia, la sua diversità, la sua follia lucida, la sua esclusione dalla società — anche all'apice del successo infatti Pirandello fu sempre un diverso.³

Enrico IV, non a caso unico personaggio del dramma senza un nome vero, vive da vent'anni bloccato in un passato remotissimo, quello del 1071, da quando, in occasione di una mascherata di carnevale, cadde da cavallo e sbatté la testa. Dalla caduta si rialzò convinto d'essere Enrico IV imperatore, di cui indossava la maschera, e in tale convinzione rimase per dodici anni. Il vero dramma inizia al risveglio di Enrico dodici anni dopo, quando, resosi conto del tempo ormai perso per sempre, decide di continuare a vivere nella sua finzione "con la più lucida coscienza" (*Maschere* 367) — espressione cara a Pirandello — di seguitare ad indossare la maschera, perché l'unica differenza tra Enrico che vive nel suo castello e gli altri che credono di vivere nella vita sta nella consapevolezza del proprio stato da parte del primo e nell'ignoranza dei secondi. Nessuno infatti può evitare di costruirsi non una, ma infinite maschere per vivere; una proliferazione di maschere per le varie occasioni, e non solo quelle che ognuno costruisce di se stesso, ma anche quelle che costruiamo degli altri e nelle quali gli altri non si riconoscono. L'unica differenza tra Enrico e gli altri è che lui ha scelto consapevolmente di vivere la sua finzione, preferendola alla finzione e all'ipocrisia della cosiddetta realtà. Ma come impariamo dagli altri personaggi del dramma, Enrico era già pazzo prima della caduta, pazzo nel senso pirandelliano del termine. La sua è la pazzia di chi non guarda alle cose dal di fuori, ma vi penetra dentro fino al più intimo, con occhi che avevano sconvolto la giovane Matilde; facile all'esaltazione, come dice Belcredi (313), dotato dunque di istinti sensibilissimi e di una lucidissima ragione — connubio infernale e causa di atroci sofferenze. La follia reale, quella causata dalla caduta, quindi, "non fa che portare

a compimento un destino d'esclusione da sempre iscritto nella sua costituzione esistenziale" (Gioanola 166).⁴

Prima ancora di rivolgersi consapevolmente a Pirandello, Bellocchio attuava con i suoi film un'operazione tipicamente pirandelliana. La tendenza documentaristica del giovane regista — molti sono i suoi film-inchiesta — la preferenza per attori sconosciuti, il rifiuto di "stilemi tipici del film di finzione", servivano in modo più efficace a "sottolineare le tipizzazioni esistenti nella cosiddetta realtà, facendone emergere le finzioni di cui essa è impregnata" (Bernardi 98-99). Se sostituiamo al termine "tipizzazioni" quello di "maschere", ci troviamo in presenza di un tipico discorso pirandelliano. È forse proprio il bisogno di mostrare le finzioni della realtà a spingere Bellocchio nel mondo di Pirandello e l'*Enrico IV* è la scelta più idonea, come accettazione consapevole della propria finzione, superiore (proprio perché voluta e riconosciuta come tale dal soggetto) a quelle in cui la società ci vuole forzare e che ipocritamente chiamiamo realtà.

Bellocchio, regista iconoclasta, impegnato politicamente ma che non si riconosce in nessun partito, feroce fustigatore della società borghese, si sente attratto verso Pirandello non solo da questo aspetto demolitore delle maschere borghesi, ma anche e soprattutto dal tema della pazzia, motivo ricorrente in tutti i suoi film, fin dal primo (Leparulo 69). La pazzia del protagonista de *I pugni in tasca* è proprio quella di chi scrolla dalle fondamenta le costruzioni borghesi, l'ipocrita finzione della famiglia, ormai solo un involucro privo di contenuto. Pazzia, quindi, come forza rivoluzionaria che per quest'aspetto poteva ancor più affascinare un Bellocchio giovane impegnato politicamente nella lotta della sinistra, che crede nella funzione demistificatrice della rivoluzione. Ma poi? Quale messaggio vuol esprimere il giovane regista con il suo secondo film *La Cina è vicina*?

Prima di soffermarsi sul film vale la pena di ascoltare quello che lui stesso ci dice su questo passaggio. "*I pugni in tasca* era stato interpretato più politicamente di quanto in realtà fosse. Sono stato fissato, definito; e le definizioni sono cose che rischiano di accompagnarti fino alla tomba: l'arrabbiato, l'iconoclasta, il disgregatore" (Bernardi 4). Anche Bellocchio, quindi, fissato in una forma, in una maschera, proprio come il povero Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*; e allora da bravo umorista, anche lui dà un calcio alla maschera del marxista idealista e ci mostra la grettezza e la meschinità di coloro che di questi ideali si riempiono la bocca. Il film ci presenta un borghese opportunista che si serve del proletariato per ambizione politica, una donna dell'alta borghesia che si lascia ingavardare da un proletario per noia e sfregio della sua classe (e per dispetto al fratello, che come maschio può andare a letto regolarmente con la cameriera, la cui gravidanza, comunque, non dipende da quest'ultimo) e due proletari — figure non certo più nobili dei borghesi — che rinunciano ai loro ideali politici per integrarsi nelle strutture sociali del potere. Le due gravidanze sono chiare metafore di tale operazione, anche se quella della proletaria non è stata opera del ricco borghese, come lei pretende con lui per farsi sposare, ma del proletario (a sottolineare l'impotenza della classe borghese) — una situazione analoga a quella

che si ritrova nella vicenda di Mattia Pascal. Bellocchio mostra quindi con questo film quanto si era ancora lontani da una seria coscienza rivoluzionaria. Se nel film non c'è un vero portavoce delle sue idee politiche, è perché, come dice il regista echeggiando Montale, ciò che oggi possiamo riconoscere è solo "ciò che non vogliamo" (19). Non c'è dubbio che questa per Bellocchio è una fase che dovrà essere superata. Ma verrà veramente superata? E come? E perché la scelta di *Enrico IV* tanti anni dopo?

Nel 1974 Bellocchio gira *Matti da slegare*, un documentario sull'esperienza dell'ospedale psichiatrico di Parma che, sulla scia delle teorie basagliane, aveva tentato l'esperimento di dimettere i malati. L'esperimento fallì presto perché non erano state elaborate le strutture che permettessero ai dimessi l'inserimento nel contesto sociale. Quel che qui interessa, tuttavia, non è tanto l'esperimento sociale, quanto la scelta di Bellocchio di usarlo come materiale per un film. Come dice Bernardi, in *Matti da slegare* "la follia, paradossalmente, non esiste . . . non ha un volto né un'identità fino all'ultima sequenza". Il film ha anche un secondo titolo: *Nessuno o tutti*, titolo che Bernardi definisce brechtiano, ma che potremmo altrettanto bene definire pirandelliano (94). Anche fuori dai manicomi, i matti continuano ad essere degli alienati e degli esclusi; la cosiddetta liberazione è una pretesa ipocrita in una società che continua a ostracizzare il malato mentale. Ha allora ragione Enrico IV quando sceglie di rimanere chiuso nel suo manicomio regale.

Viene da farsi una domanda: nei dieci anni che passano tra *Matti da legare* ed *Enrico IV*, Bellocchio ha forse sperimentato la delusione degli ideali sessantottini, il fallimento delle speranze rivoluzionarie? In fondo gli ideali di Bellocchio non sono anch'essi bei concetti, astrazioni costruite dagli uomini per dare un senso alla vita, un tentativo di opporsi e di ribellarsi all'assurdità che ci circonda? Le divise cinesi non sono forse fatte della stessa stoffa della "tonaca santa" a cui il falso "Monsignore" si tiene "fermo aggrappato con tutte e due le mani" mentre intanto senza che ce ne accorgiamo la vita "sguscia" via "come un serpe" (*Maschere* 325). Comunismo, maoismo, cattolicesimo non sono forse astrazioni, non sono i "castelli . . . in aria" di cui parla Cosmo Laurentano ne *I vecchi e i giovani*? "Soffiate", dice Cosmo, e "ruzzola tutto; perché dentro non c'è niente; il vuoto, tanto più opprimente, quanto più alto e solenne l'edifizio" (*Romanzi* 55). Ciò nonostante, concluderà Cosmo alla fine del romanzo, come pure Enrico all'apice della sua lucida pazzia, al di fuori di tali costruzioni non c'è nulla, solo il buio spaventoso dell'abisso. La sanità mentale che permette all'uomo di continuare a vivere consiste nel costruire finzioni. "Guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero ieri!" (*Maschere* 353). Sta nella finzione, dunque, l'unico valore della vita, come già aveva insegnato Leopardi.

Enrico non vive la sua finzione per ingannare gli altri; "la sua finzione non è un inganno, bensì la denuncia degli inganni altrui" (Querci 120). Il suo rifiuto di accettare le regole false e ipocrite della società in cui vive si è tradotto in rifiuto

della realtà e della società come tali; di qui l'impossibilità di viverci prima o di tornarci ora. L'accettazione consapevole della maschera impostagli dalla società che l'ha escluso come pazzo, rende tale pazzia simbolo di verità e conoscenza. È questo l'aspetto che Bellocchio sviluppa nella resa cinematografica. La sua preoccupazione politica lo portava naturalmente a sottolineare l'alienazione di Enrico sottolineando la responsabilità della società che l'ha causata e da cui Enrico si autoesclude. Mario Manciotti ha rimarcato, infatti, la volgarità della festa dopo la cavalcata, da cui Enrico si sente e vuole essere escluso, come pure la stupidità farsesca dei cinque visitatori del castello, entrambe invenzioni di Bellocchio, viste in rapporto di causa ed effetto con la pazzia di Enrico. Nella versione filmica, quindi, la società è responsabile della malattia di Enrico. Mettendo l'enfasi su questo aspetto Manciotti tende a prediligere il carattere politico del film e a vederlo come uno sviluppo coerente di un discorso cominciato negli anni '60 (111). Ma Bellocchio fa qualcosa di più del semplice storicizzare la pazzia esistenziale di Pirandello; sviluppa un discorso che non si discosta poi tanto da quello del drammaturgo e che mina alle radici proprio quello stesso messaggio politico che i critici tendono a sopravvalutare.

Se il tema dominante dell'*Enrico IV* è la pazzia, "il tema dominante di questa pazzia è la rinuncia alla temporalità" (Querci 24). Enrico si è fissato in un frammento di tempo, l'anno 1071, ripete all'infinito la sua breve storia e rifiuta con tutte le sue forze lo scorrere del tempo. Vuole l'eternità attraverso la ripetizione. Il mezzo filmico attua perciò la miglior realizzazione possibile del dramma. Se sulla scena Enrico sarà di volta in volta diverso, perché dipendente dagli attori che lo rappresenteranno, il cinema riuscirà invece a fissarlo per sempre, restituendocelo ogni volta uguale, immutato e immutabile. Se Enrico vive e vuol vivere in un'immagine di sé che permane sempre identica, il mezzo filmico, che traduce in immagini il testo pirandelliano, ne è la forma più idonea. Ma Bellocchio variando il testo fa qualcosa di ancora più pirandelliano. Nel film Enrico non è stato mai pazzo; questo almeno ci lascia intendere il regista, pur non dichiarandolo apertamente. Tale variazione dell'originale mette in evidenza la vera pazzia di Enrico, quella che l'ha sempre contraddistinto, la pazzia esistenziale. Variando il testo di Pirandello, perciò, Bellocchio riesce ad essere ancora più fedele allo spirito di quello.

La rinuncia alla temporalità, l'annullamento del tempo come svolgimento diacronico, è reso dal regista innanzitutto con la mancanza di fedeltà al tempo pirandelliano, fatto questo che sottolinea l'irrilevanza del concetto di tempo in quanto tale. La vicenda è ambientata al giorno d'oggi e il passato è ricostruito con l'aiuto di *flashback* che vengono giustapposti fin dall'inizio facendo violenza allo svolgimento diacronico del tempo presente reso, in apertura di film, dall'immagine dell'automobile in movimento. L'automobile, simbolo di progresso, di corsa in avanti, sta conducendo i suoi passeggeri verso il passato. La deflagrazione del tempo non potrebbe essere resa in modo più efficace.⁵ Il film si apre con una elegantissima Mercedes che corre per una strada di campagna. La macchina

da presa trasporta lo spettatore all'interno della vettura. Per alcuni minuti si sente il suono della radio che trasmette il cambio della valuta, appena percettibile sotto la musica evocatrice della colonna sonora di Astor Piazzolla. Un album di fotografie fatte in occasione della famosa cavalcata e che il dottor Genoni sta studiando è il pretesto all'inizio di una serie di *flashback* di cui Bellocchio si serve in modo estremamente originale. Fuori dal finestrino, nella campagna circostante, noi spettatori-passeggeri assistiamo alla cavalcata di vent'anni prima. I cavalli galoppano a fianco dell'automobile in una corsa che ci condurrà nel passato di Enrico IV. La giustapposizione di presente e passato non fa che rimarcare di nuovo l'inconsistenza del concetto di tempo.

Il dramma di Pirandello, invece, inizia nel castello di Enrico, con i valletti che danno il *background* della storia con il pretesto di spiegarla a Bertoldo, il nuovo venuto. L'inconsistenza del tempo viene da Pirandello sottolineata con l'espediente della confusione di Bertoldo che, arrivando, è convinto di trovarsi alla corte di Enrico IV di Francia quattrocento anni dopo. Il dramma teatrale si serve quindi di un lungo preambolo dialogico, mentre nel film è l'immagine a prendere il sopravvento e a parlare in silenzio. Scarno è il dialogo all'interno della macchina come scarna è la capacità comunicativa dei passeggeri. Pur credendo tutti di conoscersi — perfino il dottor Genoni, che pretende di compensare la sua estraneità al gruppo con la preparazione scientifica — i nostri personaggi sono pirandellianamente degli estranei l'uno per l'altro.⁶

Il personaggio con il maggiore spessore psicologico tra i passeggeri della macchina è senza dubbio Matilde. Le immagini della cavalcata che noi vediamo sullo schermo sono quelle nate dalla sua memoria, stimolata dalla vista delle foto. Solo ora tali immagini sembrano acquistare un senso per lei. Senso che nel momento del vissuto non può essere afferrato e il cui valore viene sottolineato dal personaggio di Frida che, contrariamente al testo, ha nel film un ruolo rilevante. È lei che tenta di cancellare l'errore antico della madre, dando, lei giovane ad un Enrico ormai vecchio, quel "bacin d'amore" che la madre gli aveva allora rifiutato e il cui rifiuto aveva fatto scoccare nel giovane la scintilla della pazzia.⁷ La vita quando la si vive non la si capisce; né il suo senso né il suo valore ci appaiono, anche perché essa in sé non ne ha. Solo *a posteriori*, nel ricordo, che è creazione, cioè quando la vita non è più, un senso e un valore vengono costruiti dal soggetto che ricorda, cioè falsifica, ricrea; quando il flusso vitale s'è spento e ciò che rimane è solo una maschera vuota. Fermandosi con la cinepresa sulle espressioni del volto di Matilde e giustapponendole alle foto e ai ricordi che le scaturiscono nella mente, Bellocchio riesce, senza parole, a mostrarci quanto maggior senso esse abbiano acquistato ora nel ricordo. I quattro *flashback* messi in moto dalla memoria di Matilde occupano un posto privilegiato nel film e ciò serve a sottolineare la supremazia del passato in quanto tempo ritrovato, tempo ricreato, tempo significante. Se è vero che la riflessione, l'arte, la forma uccidono la vita che è solo flusso, è anche vero che per conoscerla dobbiamo uscire dalla vita, guardarla dal di fuori e quindi bloccarla in segmenti, proprio come fa la

macchina cinematografica, e quindi ucciderla (l'epitome di tale procedimento sarà l'operatore Serafino Gubbio). Questa è la tragica dicotomia dell'esistenza umana. Nessuna mediazione è possibile.

I quadri nella sala del trono sono per Enrico il corrispondente delle foto per Matilde: immagini di un passato che è stato ormai fissato per sempre. La differenza tra i primi e le seconde, tuttavia, è che Enrico vive e vuole la sua vita come quelle immagini; ha fissato cioè se stesso e il piccolo mondo attorno a lui in quel tempo. Il quadro è specchio dei suoi desideri. I primi piani di Enrico nella sua immobilità e intensità, sottolineando la somiglianza tra l'Enrico vivo e quello di vent'anni prima rappresentato nel quadro, servono a evidenziare la sua ossessione per il passato, vero protagonista della vicenda. Enrico in esso vive e in esso vuole restare, avendo ormai inconsapevolmente rinunciato alla vita di fuori, quella che scorre, muta e perisce. Questo bisogno di bloccare il tempo e questa ossessione di rimanere chiuso per sempre in una finzione è ben resa da Bellocchio con un'altra modifica, o meglio aggiunta, al testo di Pirandello: la figura del bambino spesso giustapposta ad Enrico e con la quale egli ovviamente si identifica. Un'aggiunta al testo, abbiamo detto, ma un'aggiunta quasi scaturita dal testo stesso. Il dottor Genoni, infatti, così descrive la malattia del pazzo, in questo caso di Enrico: "si può essere sicuri che un pazzo . . . può notare un travestimento davanti a lui; e assumerlo come tale; e sissignori, tuttavia crederci; proprio come fanno i bambini, per cui è insieme giuoco e realtà. Ho detto perciò puerile. Ma è poi complicatissimo in questo senso, ecco: che egli ha, deve avere perfettamente coscienza di essere per sé, davanti a se stesso, una immagine: quella sua immagine là!" (*Maschere* 334). Ma in fondo che altro siamo se non immagini? Che altro se non creazioni? Quelle che ci costruiamo noi e quelle che di noi si fanno gli altri. L'immagine che Enrico ha creato di sé è altrettanto reale per lui, quanto quelle che di lui si fanno gli altri, perché è lui che vuole crederci. Questo è quel che ci ha insegnato Laudisi in *Così è se vi pare*, che la realtà non consiste nei documenti, nei fatti, ma nell'animo, nei sentimenti, nei desideri di ogni individuo, o, con le parole di Nietzsche, solo nelle interpretazioni. "Il fantasma che noi ci creiamo", dice Laudisi, "ha la stessa consistenza della realtà [. . .] E non potrà essere distrutta, questa realtà [. . .] da nessun documento, poiché [noi tutti] ci respir[iamo] dentro, la ved[iamo], la sent[iamo], la tocc[hiamo]" (*Maschere* 1041). La famosa scena di Laudisi allo specchio è la manifestazione del procedimento di autocoscienza che lo porta all'affermazione che l'immagine che lui vede nello specchio non corrisponde a quelle che di lui vedono gli altri, ma che non sono per questo meno vere, come anche Moscarda dolorosamente scoprirà. Enrico ha abolito gli specchi, ma ha messo al loro posto il ritratto di se stesso giovane, nel costume di Enrico IV, vicino a quello di Matilde da lui amata. La vicinanza desiderata acquista realtà nel mondo dell'immaginario di Enrico. Significativamente Bellocchio, invece, lascia ad Enrico uno specchio, dove egli si guarda, mostrandoci quanto sia ancora più consapevole e voluta la sua finzione.

L'immagine del bambino è dunque un'invenzione di Bellocchio, suggerita, come abbiamo visto, dal testo di Pirandello. Enrico con questo si identifica in un gioco che vorrebbe eterno. Bimbo anche lui, ha fissato, immortalato la famosa cavalcata in un bellissimo cavallo di legno, sul quale spesso monta, come su quello di una giostra, che ripete all'infinito lo stesso tragitto, tornando sempre al punto di partenza. Se la vita intensa, irrazionale e violenta trova una facile simbologia nel cavallo — la cavalcata rappresenta la corsa sensuale e impetuosa di un gruppo di giovani verso la vita —, il cavallo di legno di Bellocchio è simbolo della vita fissata, morta. Chi non sa o non vuole vivere la vita reale, lo fa vicariamente, nella finzione della mascherata; il carnevale, come giustificazione del proibito, luogo privilegiato per lo sfogo del represso. Le immagini di Enrico sul cavallo finto si prestano, perciò, ad una lettura umoristica. Se da un lato richiamano subito alla mente quadri e statue di condottieri famosi, simbolo di potere e di permanenza, dall'altro esse rappresentano l'eterna umana "pupazzata" fissata in una giostra puerile.

Per sottolineare il contrasto tra lo scorrere del tempo e la stasi dell'attimo fissato, Bellocchio inserisce nel film un altro elemento nuovo di elevata tensione poetica, che apre una nuova dimensione di significato: la fantastica stanza degli uccelli di balza bianca — in sintonia con quella altrettanto fiabesca della lana cardata, anch'essa bianca — con lo sfondo luminosissimo di una finestra aperta; uccelli dalle ampie ali, quasi vele mosse dal vento sul mare dell'immaginario di Enrico e dello spettatore. Uccelli, quindi, simbolo di vita per eccellenza, ma finti; vita fissata e, in quanto tale, uccisa; ulteriore personificazione dell'essenza ossimorica della realtà. Oltre il vento è anche Enrico a muovere questi uccelli, qui metafora dell'artista che crea davanti agli occhi del pubblico la sua finzione. Il testo di Pirandello è in fondo anche questo: una metafora della creazione artistica. Il tempo fissato non ha valore in quanto passato, storia, ma in quanto creazione.⁸

Ma il dramma di Pirandello si può anche leggere nel modo opposto, e cioè ponendo l'enfasi sull'altro polo della dicotomia, e dire che è la vita che alla fine entra a sconvolgere la finzione di Enrico; la vita con i suoi istinti e le sue passioni. È la vista di Frida che provoca il gesto omicida, ed è forse la paura della vita a rinchiedere di nuovo Enrico nella sua finzione, come afferma Gioanola, la sua incapacità di vivere (167). Ma non potremmo anche leggere il gesto omicida di Enrico contro Belcredi come metafora dell'arte che uccide la vita? Se Enrico rappresenta l'artista che vive nella sua finzione, Belcredi rappresenta la vita nella sua foga e sensualità, *alter-ego* di Enrico, "doppio maligno", come giustamente lo chiama Gioanola ("Mito" 137). Ed è probabile che proprio questa sia l'intenzione dell'artista, l'offerta al suo pubblico di un finale ambiguo, contraddittorio, umoristico. Enrico è l'erma bifronte che da una faccia ride del pianto dell'altra. È insieme l'artista che deliberatamente sceglie di restare fissato nella sua finzione, e nello stesso tempo l'inetto, colui che ha paura ed è incapace di vivere. Le due interpretazioni finiscono per coincidere. La vita, aveva detto Pirandello, o si vive o si scrive. Lo scrittore e l'inetto sono la stessa persona. E Bellocchio

sembra porre l'enfasi sull'Enrico artista se sceglie di sdrammatizzare il finale, eliminando l'omicidio di Belcredi e presentandoci un Enrico costantemente in controllo di sé e della situazione. Non c'è colpo di scena nel finale; ed è Enrico che sceglie di restare nella sua finzione senza esserne forzato da fattori esterni.

Bellocchio è ben consapevole del suo pirandellismo con cui ha sempre dovuto scendere a patti. La scelta di portare sullo schermo proprio l'*Enrico IV* non è certo stata casuale, ma deve forse essere letta come una confessione, come una dichiarazione di autocritica. Così il regista parlava qualche anno prima in un'intervista: "L'esasperato individualismo dei miei film mi crea degli scrupoli. Di conseguenza sento l'esigenza di riacchiappare il reale che sta veramente fuori di me . . . di tirarlo dentro, nel discorso personale, per una specie di sfiducia nella forza di quest'ultimo" (Bernardi 8). È possibile che qualche anno dopo la sfiducia si sia spostata proprio su quel reale che Bellocchio aveva precedentemente tentato di "tirar . . . dentro, nel discorso personale" e che questo gli si sia rivelato solo una grande "pupazzata". Forse anche Bellocchio, in fondo, ha preferito alla mascherata ipocrita del reale quella consapevole della finzione artistica.⁹

University of Texas at Austin

NOTE

- 1 Il libro di Gioanola, *Pirandello e la follia*, è senza dubbio lo studio più completo sul tema.
- 2 In questa interpretazione che corregge in parte Gioanola, seguo i recenti studi di L.A. Sass, che nel suo *Madness and Modernism* propone una lettura della schizofrenia come provocata non da una deficienza o confusione mentale, come si è a lungo ritenuto, bensì da "hyperreflexivity" e "acute selfconsciousness" (8). Ciò che viene a mancare in tali condizioni patologiche è la capacità di agire. La paralisi che ne consegue è una paralisi dell'azione fisica, non di quella mentale, ed essa è causata proprio da una iperattività della riflessione.
- 3 Maurice Valency ha commentato che nell'*Enrico IV* Pirandello "distilled . . . all the bitterness with which a lifetime of misfortune had inspired him, and all the scorn and indignation of an unforgiving nature" (224).
- 4 Il critico mette l'enfasi sull'incapacità di vivere di Enrico, che io credo sia soltanto suggerita da Pirandello, non asserita con certezza. Enrico, infatti, rifiuta la vita non solo perché è incapace di vivere, ma anche perché vuole la permanenza, il senso, la forma, cioè rifiuta la vita in quanto flusso e decadimento.
- 5 Bernardi ha sottolineato il ruolo centrale che ha l'automobile, "grande strumento di emancipazione", nei film di Bellocchio, cominciando già da *I pugni in tasca* (35). In *Enrico IV*, invece, l'idea di progresso rappresentata dalla macchina è ovviamente messa in discussione dall'uso ironico che ne vien fatto.
- 6 Per i tratti umoristici del personaggio del dottor Genoni nel dramma di Pirandello, si rimanda all'ottimo saggio di Douglas Biow.
- 7 L'osservazione sul bacio come elemento catalizzatore è della mia amica e collega Millicent Marcus. Varie idee in questo saggio sono il prodotto delle fruttuose discussioni avute con lei, di cui desidero ringraziarla.
- 8 Se Biow ha ragione nell'affermare che Pirandello demistifica la storia e mostra nell'*Enrico IV* che la storia è malattia (167-70), il discorso va sviluppato con la considerazione che tale

demistificazione è quella di una storia come documento obiettivo, testimone di eventi. Pirandello non crede alla storia, come dice il dottor Fileno nei "Colloqui con i personaggi", ma alle storie, quelle create dagli uomini, in cui ognuno mette la sua anima e il sangue, come l'Ignota di *Come tu mi vuoi*, che vuole darsi un passato, creare di sé una storia. Enrico riscatta la sua storia in quanto la vive come finzione. Come in *Così è se vi pare*, anche qui si parla di documenti perduti; Enrico attribuisce la distruzione dei documenti della sua vita all'opera dei suoi nemici, ed è per questo che ora si appresta a dettarne di nuovi al fedele fratello Giovanni, anche lui ben consapevole della finzione. La storia che Enrico detterà allo scriba Giovanni sarà la sua versione degli avvenimenti dell'epoca, sarà la sua finzione.

9 Con il film *Enrico IV* Bellocchio realizza qualcos'altro che Pirandello avrebbe probabilmente apprezzato; l'annullamento della parola attraverso la fusione di immagini e musica. Nell'"Azione parlata", scritta nel 1929 dopo i primi rozzi tentativi di cinema parlato, Pirandello vede nel cinema un potenziale infinito nella realizzazione musicale; un cinema, come ha scritto Fink, "che si libera della soggezione alla narrativa e al dramma . . . per immergersi tutto nella musica". Con le parole di Pirandello: "Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'uditivo, uniti in un godimento unico; gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti . . . sommuovendo il subcosciente che è in tutti . . . Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: il linguaggio visibile della musica" (Fink 279). (Anche la citazione di Pirandello è nel saggio citato sopra [280].) Pirandello parlava qui del cinema a servizio della musica, di un'operazione cioè simile a quella realizzata da Walt Disney con il film *Fantasia*; ciò nonostante avrebbe apprezzato anche l'operazione contraria, la resa musicale di stati d'animo che non possono essere adeguatamente espressi con le parole, ma devono essere solo suggeriti o evocati. Nelle scene iniziali del film, la parola è ridotta al minimo, e le confuse frasi di *background* che vengono dalla radio ne sottolineano l'essenza paradossale, in quanto assolutamente fuori fase con i pensieri e gli stati d'animo dei passeggeri della macchina. Le stupende immagini della campagna e dei giovani a cavallo nei ricchi costumi d'epoca sono accompagnate dall'efficace musica di Astor Piazzolla. Le espressioni del volto di Matilde sono tradotte in musica, non in parole, ma potremmo anche dire, se non sapessimo che la creazione di Pirandello precede la creazione di Piazzolla, che è la qualità dei toni di questa stessa musica ad ispirare i sentimenti di Matilde e quindi a creare una storia. Alla musica ricorrerà Enrico in vari momenti della vicenda per calmarsi e sognare. Degno discepolo di Nietzsche, Pirandello sa benissimo che la parola per sua natura falsifica. Un'arte di suoni ed immagini è, forse, ciò che meglio può avvicinarsi alla resa fedele del mondo sentimentale e istintuale dell'individuo.

OPERE CITATE

Bellocchio, Marco. *China is near*. Trad. Julian Green. New York: Onion Press, 1969.

Bernardi, Sandro. *Marco Bellocchio*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

Biow, Douglas. "Psychoanalysis, History, Marginality: A Study of Violence and Disease in Pirandello's *Henry IV*". *Italica* 66 (Summer 1989): 158-75.

Fink, Guido. "Voce di macchina e voce del padre ('Se il film parlante abolirà il teatro')". *Pirandello saggista*. Palermo: Palumbo, 1982. 272-82.

Gioanola, Elio. "Mito e follia nell'*Enrico IV*". *La persona nell'opera di Pirandello. Atti del XXIII Convegno Internazionale*. Milano: Mursia, 1990. 121-40.

_____. *Pirandello e la follia*. Genova: il melangolo, 1983.

Leparulo, William E. "From Theater to Film: Bellocchio's and Pirandello's *Enrico IV*". *Canadian Journal of Italian Studies* 13 (1990): 69-74.

Manciotti, Mario. "Enrico IV: la rinuncia alla metafora". *Bianco e nero* 45 (luglio-settembre 1984): 107-11.

Pirandello, Luigi. *Maschere nude*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1958-86.

_____. *Tutti i romanzi*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 1973.

_____. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1986.

Querci, Giovanna. *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*. Bari: Laterza, 1992.

Sass, Louis A. *Madness and Modernism*. New York: Basic Books, 1992.

Valency, Maurice. "On Henry IV". *A Companion to Pirandello Studies*. Ed. John Di Gaetani. New York: Greenwood Press, 1991. 223-29.

Tra postfemminismo e sperimentalismo: Romana Petri e il calore del linguaggio

Grazia Menchella

Romana Petri, giovane scrittrice italiana, esordisce nel '90 con una raccolta di racconti: *Il gambero blu e altri racconti*; ed è un esordio alla grande perché con questo libro vince i premi Rapallo e Mondello. Nel '91 esce il suo primo romanzo, *Il ritratto del disarmo*, e nel '93 il secondo romanzo, *Il baleniere delle montagne*.¹

Romana Petri appartiene alla generazione di Sandra Petrignani, Ippolita Avalli, Paola Capriolo, Valeria Vigànò; generazione su cui è difficile e prematuro fare un discorso critico complessivo. Si può, però, tentare un profilo delle varie scrittrici ed io provvederò a quello della Petri analizzando le sue modalità di scrittura in *Il gambero blu e altri racconti* e *Il ritratto del disarmo*.

Le scrittrici della nuova generazione sembrano concordare sul fatto che c'è una netta separazione con la generazione precedente da cui hanno "esplicitamente" preso le distanze; nelle parole della Petri:

La passione, talvolta anche donchiescotesca ma sempre nello spirito del tempo, che scrittrici come la Maraini — e molte altre — hanno espresso nelle loro opere, per noi non esiste: il nostro mondo è cinico e asettico. (Rusconi 99)

E Dacia Maraini così risponde:

Le donne che oggi scrivono quasi sempre partono dalla soggettività femminile: che importanza ha se non chiamano questo "femminismo"? (Rusconi 99)

Diversi i tempi e diverso il femminismo: siamo lontane dal femminismo storico/impegnato, lontane da racconti autobiografici e da storie di donne alla ricerca di sé. La Petri afferma:

I miei racconti non sono strettamente autobiografici, spesso nascono da un sogno, da una visione, da una proiezione fantastica . . . (Pizzuto)

e la Maraini:

Young authors are at ease with third person narratives: they have a more objective view of literature, of reality; they have abandoned the realm of sheer autobiography that has shaped the writing of women so long. Some writers

(Morazzoni, Capriolo, Mancinelli) opt for a particular fairy-tale-like voice, others are grounded in a more realistic approach (Tamaro, Viganò, Duranti, Sanvitale): but all of them share a stylistic peculiarity that I would label as "irony." Irony seems to work especially well when administered by women. (Bertone 79)

Siamo inscritte nel postmoderno, nella crisi di valori, del sociale, del politico — in Italia anche del partitico — dove la scrittura può essere uno strumento per mettersi in rapporto (o negare il rapporto) con il mondo. Tale mondo — "cinico" e "asettico" per la Petri — entra a far parte della scrittura.

Il dibattito sul postmoderno in Nord America è tuttora molto vivace (molto è stato scritto anche sul rapporto tra postmoderno e femminismo),² mentre in Italia, dopo anni di condanna del postmoderno come debole e deleterio da gran parte dei critici letterari, ultimamente sembra ospitare qualche voce alternativa. Alcuni esponenti del Gruppo '93 hanno etichettato il loro lavoro come "postmoderno critico": con la coscienza di una improponibile ed impraticabile avanguardia si opta per una riflessione e ricerca critica sulla produzione letteraria oggi. Scrive Biagio Cepollaro:

... la *querelle* moderno-postmoderna è già tutta metabolizzata dal concreto fare testuale: la cultura postmoderna non è solo ideologia (e dunque, niente neomoderno) ma è anche espressione sintomatica di una condizione entro la quale tutti viviamo (tecnologie, dimensioni antropologiche della percezione, modi di comunicare, modi e atteggiamenti del mercato nel suo rapporto con i consumatori etc.). Le pratiche della citazione, il trattamento specifico dei materiali linguistici tendono ad allegorizzare un tipo di diagnosi complessa e non manichea, un tipo di risposta, in positivo all'"empasse" attuale. (Cepollaro 37)

Postmoderno e femminismo possono incontrarsi; secondo Linda Hutcheon, infatti:

It is not just a matter of feminisms having had a major impact on postmodernism, but perhaps postmodern strategies can be developed by feminist artists to deconstructive ends — that is, in order to *begin* the move towards change (a move that is not, in itself, part of the postmodern). (Hutcheon 149)

È ciò che si verifica nella narrativa della Petri: strategie postmoderne hanno funzione decostruttiva per cui non esiterei a parlare di *postfemminismo postmoderno critico*. La Petri rappresenta un quotidiano con situazioni assurde e grottesche in cui il personaggio-donna non è mai l'ombra, la debolezza, la passività, eppure non c'è inversione di ruoli o sopraffazione; si gioca, invece, ironicamente con il mondo maschile — dal lavoro al linguaggio, alla sfera sessuale. La rappresentazione del maschio in crisi, alla ricerca di un'identità e di cose da dire si può leggere come un'allegoria dell'attuale crisi della società. La Petri non aderisce al femminismo impegnato e militante; come molte della sua generazione che hanno vissuto il '77, il femminismo l'ha ingurgitato, digerito e ne ha preso le distanze. Io credo che lei parta dall'assunto che dell'uomo-donna non si debba parlare in

termini di opposizione/contrapposizione ma che si debba, allo stesso tempo, rifiutare il femminile come “dispersione” come viene inteso nel discorso decostruzionista (si veda a proposito la risposta di Braidotti, Cavarero, De Lauretis all’individuabilità della/sulla donna).³ All’interno di tale dibattito Patrizia Magli si chiede come essere donne “forti” sebbene inscritte nel discorso “debolista”; questo il suo progetto:

Non solo si tratta di una ridefinizione in grado di presentare la differenza come positiva, bensì di prospettare una differenza nel senso di pluralità di differenze. Una sorta di unità non monolitica, abitata dalla polifonia, polisessualità, nomadismo e molteplicità dell’essere. (Magli 19)

Questo discorso teorico diventa proficuo nell’analisi del lavoro della Petri in quanto, sebbene non si scriva esclusivamente di donne e per donne, bersaglio sono gli stereotipi della nostra società sessista; il maschio non è l’antagonista ma la vittima di tale società. A proposito farò riferimento a due racconti: “Il gambero blu” e “Nella grande città capitale”. Così inizia “Il gambero blu”:

Si alzò dal letto e corse in bagno.

Diamine, qui manca qualcosa! Si calò i pantaloni del pigiama, si tastò, lo cercò, cercò meglio e più volte, ma non c’era proprio più.

Corse di nuovo, questa volta verso il letto, alzò il lenzuolo per vedere se fosse rimasto lì. Nemmeno. Rifece il tragitto tra il letto e il bagno guardando scrupolosamente in terra. Niente, si era perso l’arnese. (6)⁴

Dalla situazione e dal linguaggio questo racconto si presenta come un’assurda tragicommedia: tratta della frequente scomparsa e riapparizione dell’“arnese” del protagonista. Questi è un dirigente d’azienda — dunque ricco e borghese — possiede un’auto sportiva e le donne che lo circondano — segretarie, dattilografe e telefoniste, oltre alle mogli dei colleghi — sono tutte sue attuali o ex amanti. È ossessionato dal sesso.

La voce narrante si adatta e si abbassa al linguaggio del protagonista, un linguaggio volgare e sessista. Chi lo contesta e mette in discussione non è una donna né la voce narrante bensì il suo arnese che sparisce ogni tanto in segno di protesta contro la noia terribile di una vita fatta solo di donne e minaccia di andarsene se non gli sarà concessa l’esperienza di un uomo. Nonostante sia disperato in assenza dell’arnese — tanto che si reca all’Ufficio oggetti smarriti e dai Carabinieri — il protagonista non ce la fa ad accettare l’idea di una relazione omosessuale; neanche ci prova, anzi. E così l’arnese scomparirà definitivamente perché annegato e lui inizierà una relazione promettente con una barista descritta come

scura di pelle, un po’ avvizzita ma forte, vagamente *mascolina* nei gesti aspri e nell’ atteggiamento. (“Il gambero blu” 105) [Corsivo mio]

Non si parla di presa di coscienza, crescita e liberazione di donne ma questo racconto — parodia del sistema di valori del Maschio — vale più di un comizio. In romanzi femministi, in genere, l'emancipazione avviene grazie alla riscoperta e riappropriazione del corpo femminile, qui è l'organo sessuale maschile a prendere coscienza — in ottica femminista — e a dire no alla prevaricazione maschile. La parte omosessuale del protagonista si ribella, minaccia e si dissocia. Come dicevo prima, il problema non si pone in termini di opposizione uomo/donna e/o sesso maschile/femminile ma nella scoperta e rivalutazione delle differenze sessuali anche all'interno del singolo individuo. Come scrive Mario Mieli:

L'ambiente in cui viviamo . . . è eterosessuale: in quanto tale costringe il bambino, colpevolizzandolo, a rinunciare alla soddisfazione dei propri desideri auto- e omoerotici e lo obbliga a identificarsi con un modello monosessuale di tipo eterosessuale mutilato. Ma non sempre ci riesce, evidentemente. (Mieli 7)

Secondo Mieli siamo tutti transessuali dato che in ognuno di noi è presente l'Altro sesso a livello cosciente o latente; nel protagonista del "Gambero blu" l'altro sesso è stato del tutto represso e il corpo si ribella: la natura si ribella alla cultura. Torna qui utile un termine molto esplicativo coniato da Mieli: "educastrazione", ovvero

l'influenza sull'individuo della società, del mondo "esterno", in cui vige una Norma monosessuale, che la repressione tramanda di generazione in generazione. (Mieli 13)

Che per la Petri la liberazione sessuale si realizzi con la liberazione della transessualità trova conferma in un altro racconto dal titolo "Nella grande città capitale". Il protagonista non ha nome; è genericamente, allo stesso tempo "specificamente", un *uomo*. Il giorno precedente il suo trentacinquesimo compleanno un uomo "non bello" ma "gradevole," per la prima volta in vita sua, nota che sta invecchiando:

. . . quel giorno per la prima volta cominciava a sentirsi diverso, e di questa diversità non sapeva ancora se rallegrarsi o preoccuparsi. Passeggiando per le vie del centro che si addensavano in colori imprevisti, sentì la necessità improvvisa di entrare in un negozio di biancheria femminile in via Borgognona e comperarsi un *foulard*. ("Nella grande città capitale" 10)

Subito dopo compra un rossetto ed un profumo da abbinare al *foulard* e, per la prima volta, si sente attratto dalle "vetrine extralusso per signore". E mentre avvengono questi cambiamenti, così vede la gente che osserva in un bar: "ognuno con il suo sesso ben determinato". Nel bagno del bar il colpo di scena: dopo una maschera facciale si ritrova donna e si passa dalla descrizione di *lui* a quella di *lei*:

Non si stupì minimamente quando guardandosi allo specchio vide il volto di una giovane e bellissima donna . . . era donna, interamente donna nel volto e nel corpo,

bella quasi eccessivamente, giovane un'altra volta e nuda. ("Nella grande città capitale" 15)

Adorna questo bellissimo corpo nudo con il *foulard*, il profumo ed il rossetto; lascia nel bagno organo sessuale ed abiti maschili e, incurante della sua nudità e fiera del suo corpo, si avvia. Tutti gli sguardi sono per lei e d'ora in poi vivrà "incalcolabili storie d'amore e di erotismo".

In questo racconto alla *percezione* transessuale che genera una prima confusione segue la *liberazione* transessuale che si realizza con la coscienza del proprio corpo o meglio, dei segni del corpo; ad esempio, leggiamo:

La sua camminata oltre alla velocità aveva acquistato anche un non so che di morbido, di più elastico; e le mani, che teneva lungo le cosce, col movimento del corpo ad ogni passo lo toccavano procurandogli una strana e piacevolissima sensazione. ("Nella grande città capitale" 13)

Ad un corpo maschile, vecchio, stanco e senza sensazioni succede un bellissimo corpo nudo di donna che vibra e vive. Il *foulard*, il rossetto ed il profumo — in quanto ornamenti e accessori femminili — hanno la funzione di sottolineare l'erotismo femminile. Perniola parla dell'erotismo come relazione tra veste e nudo nelle arti figurative dove l'erotismo si dà nel "transito" dall'uno all'altro stato:

L'erotismo si manifesta nelle arti figurative come relazione tra vestito e nudo. La sua condizione è dunque la possibilità di un movimento, di un transito dall'uno all'altro: se ad uno dei due termini viene attribuito un significato primario ed essenziale a discapito dell'altro, manca la possibilità stessa del transito e quindi dell'erotismo. In tal caso alla veste o al nudo è assegnata una dimensione assoluta. (85)⁵

Allo stesso modo, il foulard della Petri non veste, non nasconde il corpo nudo ma gioca con esso a coprire/scoprire a simboleggiare la felice metamorfosi.⁶

Petri è molto attuale con questo racconto dato che in Italia si parla molto oggi — anche con preoccupazione — del travestimento transessuale come fenomeno imponente. Ha ragione Vattimo quando afferma che il travestimento transessuale non è dovuto all'affermarsi di una cultura omosessuale ma ad una insofferenza per l'identità forte, anche sessuale; scrive:

... anche la riflessione filosofica ha cominciato a collocare il tema dell'alterità, cioè del rispetto e dell'ospitalità verso l'altro, all'interno stesso del singolo: solo se uno riconosce la pluralità (anche di ruoli sessuali che porta in sé) può sperare di cominciare a capire qualcosa degli altri. (46-47)

Ho fatto riferimento a due racconti che hanno specificamente a che fare con la sfera sessuale, ma le coordinate maschile/femminile sono una costante nei racconti della Petri.⁷ Volgiamo la nostra attenzione al romanzo *Il ritratto del disarino*: il protagonista, Pillo, è uno scrittore che lotta, giorno dopo giorno, per trovare ispirazione alla scrittura, ma inutilmente. Si ritrova a riscrivere sempre la stessa storia mentre le altre due protagoniste, Marsilia — l'amica scrittrice che scrive e

pubblica — e Oliviera — la moglie dinamica ed indipendente, sono eroine positive. Anche qui si gioca con le categorie maschile/femminile: Oliviero e Marsilio, eroi della *Chanson de Roland*, diventano qui due eroine; in proposito la Petri commenta:

Io non ho voluto dare un aspetto spiccatamente femminile alle due donne. Marsilia specialmente è asessuata. M'ha ispirato la *Chanson de Roland*, come stanno a dimostrare i nomi cambiati al femminile: Marsilio capo dei pagani e Oliviero, l'amico di Rolando. In quell'opera, un uomo che sta per morire, con una frase ambigua, forse bisex, può mormorare teneramente all'amico: "Io ti amo". (Gerardis)

Orlando/Pillo, unico maschio/protagonista, combatte una guerra che perderà. Egli è un fallito nella vita e nella scrittura:

A chi sosteneva che la vita o la si vive o la si scrive, Petri sembra opporre il ruvido scontro con il quotidiano, da cui solo può nascere una scrittura autentica, come dimostra il caso di Marsilia, che riuscirà invece a pubblicare il suo libro. (Brevini 18-20)

Pillo è inscritto nel suo piccolo mondo quotidiano in cui non c'è spazio per passionalità e dove la comunicazione con l'esterno è ridotta al minimo. Le donne-artiste nella narrativa di Petri non hanno problemi a creare arte mentre Pillo è costretto a deporre le armi del disarmo:

Altri fogli bianchi sulla scrivania che cercava di riempire con parole che gli sembravano sempre poco inventate, quasi un'imitazione delle sue letture che non sapeva come frenare, ogni volta tradito da una buona fede che durava solo il tempo della scrittura. (*Il ritratto del disarmo* 12)

Un altro esempio di impotenza a scrivere la ritroviamo nel racconto "Bloom's Day 1978". Il protagonista è un giornalista a cui davanti alla macchina da scrivere gli si chiude il cervello e solo con una donna al suo fianco riesce a scrivere:

... quando ho una compagna accanto ci riesco, poi quando rimango solo convinto di farcela... ripiombo in questo inferno 'nfernale. ("Bloom's Day 1978" 61)

La protagonista/scrittrice di "Un falco tra l'alba e il tramonto," invece, scrive con fatica ma scrive. E il racconto è una riflessione sul farsi della storia; leggiamo:

E io sto qui a scrivere due righe che buttarle giù è una gran fatica, tanto che poi mi alzo e me ne vado in bagno per spezzare. ("Un falco tra l'alba e il tramonto" 129)

Mentre lei cerca di inventare storie, il marito, passivo e taciturno, si lascia risucchiare dalle storie della televisione. Qui la creatività, la capacità di *inventio* diventa una sfida contro le storie propinate dalla TV:

Non ci ho mai avuto simpatia per quell'aggeggio accendi e spegni mancante sia di discrezione che di tatto, dove chi l'ha uccisa si crea l'alibi e tu già a bertela tutta fino alla fine della trasmissione, tutto in congetture e lambiccamimenti di cervello a fregartene di tutto quello che hai fatto durante il giorno che pare quasi che debba entrarci in casa e prenderti a colpi di accetta se non si costituisce lui o l'acciuffano loro. ("Un falco tra l'alba e il tramonto" 136)

Se è vero che la società postmoderna è la società dei *mass media*, è anche vero che il tentativo di sfuggire al linguaggio e alle storie dei *media* è un atteggiamento postmoderno critico. Postmoderno critico a livello contenutistico ma anche a livello linguistico e stilistico. Si potrebbe anzi parlare di un nuovo sperimentalismo e indubbiamente Giorgio Manganelli rappresenta un modello;⁸ al linguaggio banale e ripetitivo dei *mass media*, la Petri, come Manganelli — con atteggiamento neobarocco — contrappone un linguaggio colto, nuovo e ironico. Dice Manganelli:

... l'italiano si sta impoverendo in maniera paurosa. Sta prevalendo una corrente che inquina la nostra letteratura, la corrente diciamo così del *basic italian*, per cui si scrivono romanzi di inaudita lunghezza in *basic italian*, dove il lessico finale risulta un lessico alla portata di chiunque abbia studiato alla Berlitz per un corso di cameriere. (Drudi Demby 47)

La trasgressione e distorsione linguistica mina il *basic italian* a cui siamo esposti; così, sulla pagina della Petri, ad esempio, all'ora di punta segue l'odore di punta ("Colazione sull'erba" 24); è frequente l'uso delle maiuscole: "OH BIMBA!!! TE TU M'HAI DATO L'AZZURRO!!" ("Bloom's Day 1978" 44); a volte le parole vengono fuse insieme (ad esempio: "passionalestupratoreaddestratore") e altre volte troncate (ad esempio: "sta-va pro-prio be-ne e c'e-ra pu-re l'aria di pri-ma-ve-ra"). Si gioca con il linguaggio sinistrese (in particolare in "Bloom's Day 1978"), con parole straniere: "... quella grande America era 'more' anche nel clima" ("Il gambero blu" 99) e con interferenze dialettali o straniere:

la moglie americana mi salutava le prostitute per strada "ciauu", cazzo le conosci? sono amiche tue? "zi, fecciamou zempre la zpesa inziemi tutti li matinei". ("Bloom's Day 1978" 45)

Le parole, per la Petri come per Manganelli, sono soprattutto suono e vanno toccate e ascoltate oltre che scritte e lette. Un esempio di sonorità da Manganelli:

Io amo i libri boccone, che stanno in una mano come un tiepido marrone, che promettono un cibo leggero e dilettoso. (Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* 84)

ed un esempio dalla Petri:

Perchè a lui la mogliettina piace canterina dalla sera alla mattina. Cinguetto in cucina . . . Cinguetto passerina. ("Un falco tra l'alba e il tramonto" 131)

Lo sperimentalismo si esprime a vari livelli. I confini tra i generi letterari non sono netti; troviamo, ad esempio, commenti a mo' di didascalie teatrali, si aprono lunghissime digressioni — a volte di più pagine — e un periodo spesso copre quasi lo spazio di una pagina. A volte volutamente si crea ambiguità tra la voce narrante e il discorso diretto e indiretto poiché si fa scarso uso delle virgolette e altri segni indicatori del discorso diretto:

E poi raccontava, raccontava tutto di tutte le sere e diceva Sapessi quella sera! alzando le braccia verso l'alto . . . Dice: Facciamo un caffè e se ne va in cucina col passo scalzo e umido . . . (*Il ritratto del disarmino* 190-91)

Spesso si crea ambiguità tra il soggetto e l'oggetto o tra diversi soggetti come nel brano che segue:

Entrava in una rosticceria per comprare della pizza a taglio. Proprio all'entrata c'era un cane da caccia bianco e marrone; non era stata ancora sfornata e non aveva tempo da perdere, muoveva la coda col muso appoggiato alla porta . . . (*Il ritratto del disarmino* 59)

All'assenza di categorie sessuali rigide si affianca l'assenza di categorie narrative rigide. Si "transita" dal genere femminile al maschile, dal narrativo al teatrale, dall'italiano all'inglese, dal discorso diretto all'indiretto, da un enunciatore ad un altro e la voce narrante camaleonticamente, alla Zelig, si adatta. Sono tutte caratteristiche queste che hanno funzione di straniamento e che possiamo definire postmoderne, neobarocche o neosperimentalisti. Dello stile del romanzo della Petri, Pedullà scrive:

Nel romanzo sminuzza la narrazione in centinaia di frammenti di poche righe o, al massimo di due pagine. Frantumi caricati di elettricità o comunque di elevata temperatura, secondo una strategia espressionista? Invece no, siamo prossimi al grado zero, sul quale fa freddo. C'è però tensione, che si nota quando viene spezzata. (Pedullà)

E che lo sperimentalismo linguistico e stilistico sia l'essenza della narrativa della Petri ce lo dice lei stessa:

Il mio romanzo: duecento pagine di gelo in cui l'unico calore viene dal linguaggio. (Rusconi 99)

NOTE

- 1 La Petri continua a scrivere e a pubblicare racconti; si veda il racconto "Roma sparita" nell'antologia del '93 *Racconta 2*.
- 2 Si vedano Flax, Hutcheon, Lee, Lovibond, Nicholson, Owens, Sherzer, Waugh; in ambito italiano si veda Holub.
- 3 Si vedano AA.VV. *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, AA.VV. *Diotima. Mettere al mondo il mondo*, Braidotti, Cavarero, De Lauretis, Jardine e Smith, Magli, Marzucco e Rossi-Doria, Morino.
- 4 Di questo racconto Manganelli dice: "Il racconto che dà il titolo al libro è uno dei racconti più belli che abbia letto in questi anni, di una genialità costruttiva straordinaria: un attacco gogoliano, divagazioni audaci quanto controllate, ed un inserto — un soggiorno americano — che è un autentico pezzo di bravura, un gioco di colori e immagini tra il grottesco e il sinistro . . ." (Manganelli, "Fra poesia e licantropia").
- 5 Per la funzione del velo nelle arti figurative, si veda, nello stesso volume, anche il paragrafo "L'erotica dello spogliare: nudo e velo" (90-94).
- 6 Secondo Amoroso, lo scopo della Petri sembra essere "quello di cogliere la sparente coscienza, di individuare il costituirsi di una nuova identità, priva di memorie, legami, e coinvolta festosamente nel fatale compiersi di una metamorfosi".
- 7 Altri testi da affiancare a quelli della Petri per stimolanti raffronti sul "transito" dal maschile al femminile potrebbero essere *Orlando* di Virginia Woolf, *The Passion of New Eve* di Angela Carter, *The Female Man* di Joanna Russ.
- 8 Lei stessa invita Pizzuto, in un'intervista, ad un confronto: "Ed è qui che Romana Petri mi invita ad una lettura comparata: quella di un suo racconto impalpabile, austero, tristissimo ('Nel diverso percorso') con alcune pagine conclusive di *Amore*, opera carismatica di Giorgio Manganelli. 'Io credo — afferma la Petri — che la tensione metafisica e la segreta teatralità di quel che accade ai personaggi sia innegabile. Spero solo di essere una degna 'allieva'" (Pizzuto). In una conversazione telefonica (14 ottobre 1992), la Petri alla mia domanda sul rapporto con Manganelli ha risposto di considerarsi "una sua creatura".

OPERE CITATE

AA.VV. *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga, 1987.

AA.VV. *Diotima. Mettere al mondo il mondo*. Milano: La Tartaruga, 1990.

Amoroso, Giuseppe. "L'angoscia penetra anche nel bizzarro". *La Gazzetta del Sud* (21 agosto 1990).

Bertone, Manuela. "A Conversation with Dacia Maraini". *Harvard Review* (Spring 1992): 76-79.

Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance*. New York-London: Routledge, 1991.

Brevini, Franco. "Il male di scrivere". *Panorama* (29 settembre 1991): 18-20.

Carter, Angela. *The Passion of New Eve*. London: Virago Press, 1982.

Cavarero, Adriana. *Nonostante Platone*. Roma: Editori Riuniti, 1991.

Cepollaro, Biagio. "La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del gruppo '93". *Baldus* 1 (agosto 1991): 37-40.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington-Indianapolis: Indiana UP, 1987.

Drudi Demby, Lucia. "Giorgio Manganelli". *Il caffè* (giugno 1965): 42-48. [Conversazione con Giorgio Manganelli.]

Flax, Jane. *Thinking Fragments*. Berkeley: U of California P, 1990.

Gerardis, Adriana. "Pillo, con la missione di scrivere". *La Gazzetta del Sud* (25 luglio 1991). [Intervista a Romana Petri.]

Holub, Renate. "Weak Thought and Strong Ethics: The 'Postmodern' and Feminist Theory in Italy". *Annali d'Italianistica* 9 (1991): 124-43.

Hutcheon, Linda. "Postmodernism and Feminisms". *The Politics of Postmodernism*. New York-London: Routledge, 1989. 141-68.

Jardine, Alice e Paul Smith, eds. *Men in Feminism*. New York-London: Methuen, 1987.

Lee, Janet. "Care to Join me in an Upwardly Mobile Tango?" *The Female Gaze*. Eds. Lorraine Gamman e Margaret Marshment. Seattle: The Real Comet Press, 1989. 166-72.

Lovibond, Sabina. "Feminism and Postmodernism". *New Left Review* 178 (1989): 5-28.

Magli, Patrizia. "Il segno della differenza". *Le donne e i segni*. Ed. Patrizia Magli. Ancona: Transeuropa, 1988. 11-22.

Manganelli, Giorgio. *Discorso dell'ombra e dello stemma*. Milano: Rizzoli, 1982.

_____. "Fra poesia e licantropia". *Il Messaggero* (26 marzo 1990).

Marcuzzo, Maria Cristina e Anna Rossi-Doria, eds. *La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia*. Torino: Rosenberg e Sellier, 1987.

Mieli, Mario. *Elementi di critica omosessuale*. Torino: Einaudi, 1977.

Morino, Alba. "L'androgino. Femminile e maschile nella scrittura e nella lettura". *Scritture, scrittrici*. Ed. Maria Rosa Cutrufelli. Milano: Coop-Longanesi, 1988. 85-93.

Nicholson, Linda, ed. *Feminism/Postmodernism*. New York-London: Routledge, 1990.

Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism". *Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. London: Pluto Press, 1983. 57-82.

Pedullà, Walter. "Ulisse è stanco, ha fatto il sessantotto". *Il Messaggero* (15 giugno 1991).

Perniola, Mario. *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*. Bologna: Cappelli, 1985.

Petri, Romana. *Il baleniere delle montagne*. Milano: Rizzoli, 1993.

_____. "Colazione sull'erba". *Il gambero blu*. 19-27.

_____. "Un falco tra l'alba e il tramonto". *Il gambero blu*. 127-39.

_____. "Il gambero blu". *Il gambero blu*. 63-107.

_____. *Il gambero blu e altri racconti*. Milano: Rizzoli, 1990.

_____. "Nella grande città capitale". *Il gambero blu*. 7-17.

_____. *Il ritratto del disarmo*. Milano: Rizzoli, 1991.

_____. "Roma sparita". *Racconta 2*. Eds. Rosaria Guacci e Bruna Miorelli. Milano: La Tartaruga, 1993. 223-36.

_____. "Bloom's Day 1978". *Il gambero blu*. 29-62.

Pizzuto, Angelo. "L'ordinario quotidiano sconfina nel fantastico". *La Sicilia* (15 febbraio 1990). [Intervista a Romana Petri.]

Rusconi, Marisa. "Le neo-romanze". *L'Espresso* (24 febbraio 1991): 94-99.

Russ, Joanna. *The Female Man*. Boston: Beacon Press, 1986.

Sherzer, Dina. "Postmodernism and Feminisms". *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund J. Smyth. London: B.T. Batsford Ltd, 1991. 156-68.

Vattimo, Gianni. "Con la signora Coriandoli contro l'intolleranza". *L'Espresso* (22 marzo 1992): 46-47.

Waugh, Patricia. *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. New York-London: Routledge, 1989.

Woolf, Virginia. *Orlando*. San Diego-New York-London: Harcourt Brace, 1993. [1928.]

Massimo Ciavolella and Amilcare A. Iannucci, eds. *Saturn from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: Dovehouse Editions Inc., 1992 (University of Toronto Italian Studies 8). Pp. xii, 181.

This informative and readable volume contains ten essays, nine of which were presented as papers at a conference held at the University of Toronto in 1988. That conference was convened to "explore those aspects of the complex and ambiguous figure of Saturn which had remained largely unexamined in Klibansky, Panofsky, and Saxl . . ." (ix), particularly the relationship between Greek Cronos and Roman Saturn, and the precise meaning of the Roman festival of *Saturnalia*. Three principles, one appropriately chronological and the others thematic and disciplinary, organize the essays of the collection. One first encounters a set of discussions of Saturn in the ancient world, then a group dealing with the god's presentations in the Middle Ages and Renaissance in the context of specific works and authors. The central organizing theme concerns the ambiguity of Saturn's influence, viewed principally as inauspicious, but secondarily as auspicious as well. From a disciplinary perspective, the essays reveal the role of Saturn in the contexts of mythology, social and cultural history, literature, and iconography.

Gianni Guastella's "Saturn, Lord of the Golden Age" (1-22), orients the reader to some of the possible sources of the god's ambiguous reputation among the ancients, pointing out the ways that Roman Saturn derived attributes both from the Greek Cronos, who had reigned supreme during the mythical Golden Age, and the Roman counterpart who was "connected with the history of the land of Italy" (9), and with agriculture. Saturn, Guastella points out, "represented an original period that had been overcome by the age of Zeus, and he also represented a divine model that had been rejected after Zeus-Jupiter's accession to the throne" (11). Thus, "If Zeus' accession to the throne is positively considered, then the dark side of the story of a cruel deity surfaces more decidedly But if the succession of the two sovereigns is evoked . . . based upon the depreciation of the 'cultural' trend of present times, then negative aspects are attributed to the most recent epoch, while the Golden Age acquires, by contrast, a positive characterization" (12).

In his admirably erudite *tour de force* Guastella overviews the development of the Saturn story in Greece and Rome over a 2000-year period, accounting along the way for the contradictory characteristics assigned to Saturn in Greek and Roman narrative and culture and conducting in his notes a useful and instructive survey of the relevant literature. Happily, the high standards of scholarship reflected in Guastella's introductory essay characterize most of the essays of the collection.

Conducting a Bakhtinian discourse, Maurizio Bettini's "Iacta alea est: Saturn and the *Saturnalia*" (23-36), brings the reader into the world of the Roman festival with a wonderfully rich discussion and interpretation of its practices. "The world of the *Saturnalia*," he says, "is a world marked by the uncertainty or rather by the reversibility, of the lot. The Roman citizens are no longer Roman citizens, the slaves are no longer slaves, the masters are no longer masters, property is changed into gifts, slaves act as magistrates,

the king is drawn by dice, the *alea*, the game of chance, the lottery hovers everywhere" (30). For Bettini, *Saturnalia* evokes "the rule of 'anti-destiny,'" where "people pretend that the destiny, the fortune, the personal lot of goods and social standing of each and every person do not exist and do not matter" (26). I found this essay extremely thought-provoking in the way it suggests the Utopian underpinnings of all revolutionary movements.

Responding point-by-point to the positive aspects Bettini associates with the practices and rituals of *Saturnalia*, Giuseppe Pucci examines the "alarming" and "terrible" attributes of Saturn in "Roman Saturn: the Shady Side" (37-50). Pucci explores the connections of Saturn with the practice of human sacrifice, identifies the deity with *Dis Pater*, the Lord of the Dead, argues that the *Saturnalia*, which, as he explains, really comprised several festivals occurring near the winter solstice, are festivals of the dead, partly celebrating "the work of sowing and subsequent rest, and partly a reorganization of the relationships between the Living and the Dead at a liminal time of a sacral crisis that ultimately has to be resolved in favour of the Living" (45).

Moving from the ancient to the medieval world, the volume next presents three literary essays: Amilcare A. Iannucci's, "Saturn in Dante" (51-67), James F. Burke's "The Polarities of Desire: Saturn in the *Libro de buen amor*" (69-77), and Donald A. Beecher's, "From Myth to Narrative: Saturn in Lefevre and Caxton" (79-90).

Iannucci argues that Dante in the *Commedia* represents Saturn in two ways, as the god and as the planet, and that Dante, though employing both the mythic and the astrological traditions in his work, assimilates the two in *Paradiso* in a fashion atypical for the Middle Ages. Though Dante generally emphasizes the positive aspects of both lines of Saturnian representation, Iannucci discovers in *Inf.* 15.96 a veiled reference to the planet/deity and its more negative aspects in the figure of a peasant with a mattock, and argues persuasively on both literary and iconographic grounds for a reading of this Dantean crux that considers Saturn in association with both time and fortune. In *Par.* 21, similarly, Iannucci speculates that, perhaps owing to the negative influence of Saturn, in that planet's sphere, "Beatrice does not smile and the blessed do not sing" (62).

James Burke traces distant and implicit reflections of Saturnian ambiguity in the adventures of Love that Juan Ruiz' hero-poet experiences in the *Libro de buen amor*. One set of adventures, Burke says, "occur atemporally," and presumably associate themselves thereby with Saturn's Golden Age aspects; the other set Burke finds associated with the calendrical "events of the liturgical year and behind them . . . of traditional folklore" (73), and thus with the temporal attributes of Saturn. In doing so he clarifies for the reader both how very attenuated and how very far-reaching and persistent strands of influence from pagan antiquity can be in the culture and discourse of the Christian Middle Ages.

Continuing the collection in this vein, Donald A. Beecher remarks on the way in which certain episodes of the Saturn story retained their narrative integrity, despite "centuries of adaptation, glossing, moralizing, and allegorizing," and how, at the same time they challenged each teller of the myth "to recover the story without doing violence to the diverse components of the Saturn tradition" (79). After charging Boccaccio with failing to "reconcile his scholarly obligations with his narrative impulses" and with never fulfilling "the popular need for a unified narrative account" (81), Beecher conducts a brilliant narratological analysis of the way in which Lefevre reworks Boccaccio, and, in sequencing events and rediscovering the Saturnine aspects of the Saturnian character as a

way of organizing and motivating the story, “honours his obligation to the established details of the mythographers but always as an historian looking for naturalistic interpretations that would conform to the level of verisimilitude established by the historical narrative” (82). Lefevre, Beecher concludes, successfully imposed upon Boccaccio’s version of the story the naturalistic standards of Burgundian romance, thereby rescuing the work from the arcana of Christian moralizers and returning it to the popular mainstream. It was this work that Duchess Margaret of Burgundy commissioned William Caxton to translate and to print at his press in Bruges, where, by 1474, it became “the first printed book in English” (87).

The next two essays in the collection deal with Saturn and art history. The first of these, Roberto Guerrini’s “Saturn at the Città di Castello” (91-97), brings to public notice a heretofore little studied representation of Saturn at the Palazzo Vitelli alla Cannoniera in Città di Castello. This fresco appears on the staircase and, says Guerrini, “expresses better than any other example the Renaissance conception of . . . [Saturn]” (91) though Saxl and others leave it out. Illustrated with photographs, Guerrini’s article describes the fresco and points to the literary provenance of several of its elements, tracing their sources to “Fulgentius, the Vatican Mythographers, . . . Boccaccio,” and elsewhere, but finds it impossible to ascribe the whole to “any precise or unique source” (95).

The second of the art history pieces, Leatrice Mendelsohn’s “Saturnian allusions in Bronzino’s London *Allegory*” (101-150), offers an iconographic analysis that largely overturns Irwin Panofsky’s reading of the same painting. Firmly grounded in archival sources, Mendelsohn’s discussion interprets the painting’s seven figures as veiled presentations of aspects of deception connected with “carnival personifications” (105), and “popular festival entertainment” (103). This article is also helpfully illustrated with photographs and focuses the reader’s attention once again on those aspects of Saturn widely prevalent in Roman antiquity, here presented as illustrative of a method of veiling under graphic allegory subjects (like sodomy) whose candid treatment would have offended public sensibilities.

The penultimate essay in the collection, Frederick A. de Armas, “Saturn in Conjunction: From Albumasar to Lope de Vega” (151-72), takes us into the realms of astrology and pseudo-science as they intersect that of literary history. Focusing first on the identity of Albumasar (Abu Ma’shar, b. 787, d. 886 C.E.), an authority on astrology widely quoted in the Middle Ages and the Renaissance, this article explores the powerfully malefic influences of the planet, and its representation in the work of Lope de Vega, Giambattista della Porta, and Thomas Tomkis. Not least among the interesting aspects of this article is the fact that it summarizes the controversy, one spanning some centuries, that occurred concerning the horoscope of Christ — a horoscope in turn often thought to be connected with the “‘great and almost unparalleled’ conjunction of Jupiter and Saturn that occurred six years four days and seven hours before Christ’s birth (Renaker 223 in de Armas 158)”. Such a conjunction occurred again in 1603-04 and seemed, according to de Armas, to reinforce notions of the bi-polarity of Saturnian influence, whereas, for the astrologers, among whom Albumasar seems to have played an archetypal role as an astrologer function, Saturn’s influence remained essentially malefic.

In the final essay of the collection, “Saturn and Venus” (173-181), Massimo Ciavolella returns to a subject that continues to fascinate him, that of the physiology of love, its connections with the four elements of Greek science and medical practice, and, in turn, the association of human physio-psychology with the four bodily humours and they, in turn, with the natal astral and planetary influences that determined the predispositions of

human beings. Saturn, not surprisingly given the darker side of the deity's nature, is associated with melancholy, both the cold and the hot sort, and with ill fortune in love. Somewhat surprisingly, however, Ciavolella finds "the influence of Venus and Saturn... inextricably, yet fatally, connected" and argues that "it is... because of the unyielding influence of the rays of Saturn and Venus on the human being that lovers can turn melancholic, and melancholiacs can see their feelings of longing heightened to an unbearable level..." so that "the passionate lover lives under the menacing sickle of Saturn, at the mercy of the darker side of his nature" (174).

Saturn From Antiquity to the Renaissance is a treasure-trove of riches, not only for the professional academic, but for general readers as well, especially those who find themselves fascinated with the way natural processes and ideas about the connection of human beings with them clothe themselves in myth and reappear in interpenetrating communities of discourse in various guises in many times and places, and under many theological, intellectual, and artistic auspices. The volume's scholarly standards are high, and the quality of the essays is remarkably even for a collection principally incorporating conference proceedings. All the essays make rewarding reading; many are also brilliant.

JAMES WYATT COOK

Albion College and The Newberry Library

Teodolinda Barolini. *The Undivine Comedy: Dethologizing Dante*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992. Pp. 356.

Un libro sorretto da forte intelligenza, ben costruito e pausato utilizzando la libertà argomentativa offerta da moduli indipendenti (i dieci capitoli e l'Appendice in cui si articola, che spaziano dall'*Inferno* al *Paradiso*), eppure tali da lasciarsi assemblare a costruire un organismo unitario, a dar conto e rassegna di una linea di ricerca coerentissima. E libro, per quanto, anche formalmente, non agevole, condannato a piacere, impegnato com'è a sostituire cose alle parole, con l'uso di salda informazione e di perfetta conoscenza del testo, di una sottile abilità argomentativa, che non è mai sofisma, che corrode dove bisogna e polemizza quando occorre e, al caso, morde dove è opportuno mordere.

Intento-guida è, come dice l'autrice, di "deteologizzare Dante", di chiedere ragione a Dante, cioè, delle guide ermeneutiche che sorreggono il poema e che egli vi ha inserito quali condizionamenti interpretativi per il suo lettore, di indagare, quindi, le tecniche che ci persuadono a credere in ciò che egli afferma, quasi fosse poeta teologo, eliminando lo scarto fra ciò che Dante dice e la sostanza della sua operazione letteraria. In quest'ottica, viene ovvio che il barbacane che sorregge la costruzione stia nel saggio che apre il volume — premessa teorica di tutto lo svolgersi dimostrativo —, contributo non nuovo, ma cui dà luce e spessore il rileggerlo e rimeditarlo accerchiato dagli altri, nuovi a loro volta e non. Qui s'avanza la capitale domanda: "How are we to respond to the poet's insistence that he is telling us the truth?", che adduce una preventiva, fondamentale questione: se Dante credesse nella verità letterale di quelle cose per le quali rivendica verità letterale. La proposta solutoria giunge al termine di un percorso che dà rassegna del pregresso lavoro critico sul tema, a partire dall'intervento di Nardi, che innescò le discussioni e s'aprezzava anche perché s'appiglia, ed è richiamo salutare su ambo le

sponde dell'Oceano, alla concretezza del testo. La navicella che consente all'autrice di varcare le non quiete acque è sospinta, se non vedo male, da vele agostiniane: vera la visione, verisimile la rappresentazione (che è poi, *mutatis mutandis*, la tesi che trent'anni or sono Rocco Montano calava nel suo *La poesia di Dante*, Napoli 1962, 288-301). Ma, credo, la concretezza stessa del testo (e una sosta più prolungata sulla lezione dell'acutissimo Barbi, di cui si fa impiego un poco frettoloso nel cap. 7, in cui s'apprezza però una meditata riproposta del problema della realtà della visione e del viaggio) avrebbe forse potuto far riflettere sulla agibilità metodologica di una soluzione che è una non-soluzione, una sospensione di giudizio: scegliere infatti la strada della visione e della profezia oppure l'altra della completa finzione appare, in definitiva, opzione emozionale e aprioristica, 'teologizzante', dell'interprete. I percorsi per accedere all'una o all'altra, in presenza della straordinaria statura ed abilità del narratore, sono costruibili e decostruibili a piacere in direzione delle opposte ipotesi. Lo stesso titolo, *Comedia*, può essere letto con o senza la costrizione ermeneutica dell'*Epistola a Cangrande* (che, deliberatamente, e, a mio vedere, assai opportunamente, è tenuta fuori gioco nel volume), dove Dante pare inscio di quello che tutti al tempo suo sapevano, essere la commedia appunto lo specimine per eccellenza del verosimile: il che può essere dimenticanza programmata per evitare interazioni con quella considerabile, a sua volta, o come una scoperta ammissione della 'visione' o come un modo di procedere comune alla prassi esegetica, che non coinvolge di necessità la diretta esperienza dell'autore, dico il commento che l'*Epistola* fa di "e vidi cose che ridire / né sa né può chi di la sù discende". E tuttavia, se le bonarie esplicazioni del titolo date dall'*Epistola* vengono integrate col suo più intrigante significato, puntato sul contenuto, *Comedia* va diritto, si diceva, a collocare il testo dantesco, come ben vede la Barolini (la cui bibliografia bene avrebbe potuto accogliere il denso studio di C. Paolazzi, "Nozione di 'comedia' e tradizione retorica nella dantesca *Epistola a Cangrande*", in *Dante e la Comedia nel Trecento. Dall'Epistola a Cangrande all'età di Petrarca*, Milano, Vita e pensiero, 1989, 3-110) entro l'ambito del verisimile (ché altrimenti Dante aveva già bell'e pronto, *a pueritia*, il titolo dell'opera maggiore, quando disse della "mirabile visione"). Il verosimile, si sa, si insinua fra storia e *fabula*. Quindi, non storia il testo dantesco, in quanto la storia è il racconto di cose vere, storicamente vere (l'"alta tragedia" virgiliana: ed è questo tema che viene proposto fra le molte cose del cap. 4 del volume), non *fabula*, cioè costruzione meramente fittiva, senza rapporto, se non allegorico, col reale; ma *argumentum*, racconto fittivo ma garantito e reso accoglibile dalla possibilità di inveramento della *res* narrata attraverso il suo riconoscimento nella opinione universale, che nella fattispecie era costituita da una percezione dell'aldilà pressoché coincidente con quella dantesca: sicché, nell'*argumentum* non era l'elemento formale ad essere 'falso', sibbene quello sostanziale ("res non vera") e di conseguenza esso sembrerebbe da sintetizzarsi non con un "ver ch'ha faccia di menzogna", ma semmai con una menzogna che ha faccia di verità, scombinando un poco i conci del bel castello che vede in Gerione l'ipostasi della *Commedia*.

Certo non tanto questo importa all'autrice, che pure ritorna all'argomento della verità del testo dantesco in molti luoghi del libro, in particolare nel settimo capitolo e in quel sottile capitolo terzo, dedicato al tema del volo che connette Ulisse e Gerione —due esempi del "varcar del segno", due figure cariche rispettivamente della responsabilità di rappresentare Dante e la sua antitesi e il poema e la sua antitesi (66-67) — quanto palesare come Dante ottenga la *docilitas* del suo lettore, attraverso quali strumenti lo induce a credere nella verità di quello che egli dice, lo persuada là dove il verisimile non è sorret-

to dalla *universalis opinio* (come appunto nella raffigurazione gerionea, elemento di autentificazione della narrazione “paradossale e oltraggioso”, che vale a rafforzare la credibilità per gli altri luoghi del racconto meno compromessi), come Dante manipoli la narrativa in ordine alla creazione di prospettive dialettiche entro il suo testo. Questo intento di decostruzione sorregge, si diceva, tutti i saggi, da quello che considera la pausazione del “fatale andare” dantesco una imitazione della inarrestabile scansione temporale, puntiforme, della vita dell’uomo, continuamente intersecata dal nuovo, eretto, nel caso dantesco, a principio di poetica (e qui andrà ricordato che l’annuncio del nuovo, del grande, dell’inusitato era chiaramente predicato dalle retoriche del tempo, che andavano ripetendo, rifacendosi al modello classico, alla *Rhetorica ad Herennium* — che Dante, non so dire se direttamente o mediatamente, certo conosceva —, che “attentos habebimus si pollicebimus nos de rebus magnis, novis, inusitatis verba facturos” (*Rhet. ad Her.* 1.4.7). La pausazione è percettibile al massimo grado negli *incipit* dei primi canti infernali, dove si traduce in una serie protratta di inizi e sospensioni, di avvii e fermate (e veda il lettore anche l’utile Appendice, che censisce le modalità di inizio e fine dei singoli canti), di, crede l’autrice, confusioni strutturali che ingannano il lettore, confondono la sua aspettativa. L’osservazione trascina, ma fa dimenticare che essa è vera, se è vera, appunto a partire della sensibilità del lettore, ma non implica di necessità una deliberata intenzione o disponibilità dantesca, la cui *gradatio* riproduceva, stabilito il principio che dovunque è inferno, la riflessione teologica del tempo suo, da cui era ammessa la differenziazione del peccato: altro puntello per inverare la verosimiglianza.

Il lavoro esplora poi l’immaginario del volo che satura la *Commedia*, inteso come espressione metaforica del desiderio, dove desiderio, come movimento spirituale, e ricerca di conoscenza sono intimamente legati. Il “folle volo” di Ulisse, e quindi il tema di Ulisse, è relato alla scrittura della *Commedia* come a quella di un’opera che s’assume il “carco” di narrare una verità ispirata, la trasgressione del confine fra la vita e la morte, fra l’uomo e Dio: tema che verrà ripreso, stimolato da altro materiale, nel primo dei capitoli (il quinto del volume) dedicati al *Purgatorio*, “la più agostiniana delle tre cantiche”, centrata quale è sull’impegno di segnare un passaggio della volontà dagli oggetti mortali del desiderio a quelli immortali. E la presenza di Ulisse (adombrata anche nel tema, ricorrente, della nave e del viaggio), che, come Eva, ha ignorato gli interdetti, sotto lo stimolo di imperfetto amore e di troppo desiderio, serve a caratterizzare come ulissiaco il peccato di ‘desmezura’ che deve essere redento nelle tre cornici dell’avarizia, gola e lussuria.

Avanzando nella lettura, qualche riserva può invece suscitare lo svolgimento dell’interpretazione del porgere a Virgilio la corda che cinge i fianchi di Dante personaggio: se il linguaggio sia fradolento in quanto costruzione umana, è concetto che si vorrebbe meglio sostanziatato, anche, e soprattutto, in relazione a Dante; se il porgere della corda indica il passaggio dal modo lirico al modo epico, “because this mode imitates life”, resta da vedere se il modo epico sia davvero il più adatto ad “imitare” la vita, visto che l’epica “de historica fide tractat”, secondo la poetica medievale, concorde nell’attribuire invece quella funzione al modo comico. L’ambiguità del segno linguistico, la mutevole e, in definitiva, ingannevole natura del linguaggio, al centro dell’episodio dei barattieri, verrebbe protratta nei canti postgerionei, attraverso l’ambiguità semantica delle similitudini della rana e del topo e del villanello (*Inf.* 24.1-15) e l’uso di rime equivoche. Dove anche viene sottolineata, rinnovando osservazioni messe in circolo dalla critica più attenta ai risvolti formali del testo, quella continiana in particolare, la valenza stilistica

dei canti di *Malebolge* che esplorano, con singolare insistenza, tutta la gamma delle variazioni tonali e, in definitiva, realizzano pienamente lo statuto del comico, cui solo competevano alterazioni profonde della coerenza stilistica.

Meditazione sul rapporto fra arte e vita, fra realtà e rappresentazione — quindi ancora un riesame del problema della definizione ontologica della *Commedia* — è poi il sesto capitolo, che indaga le modalità di rappresentazione che Dante fa del “visibile parlare” realizzato dall’arte divina — un’arte, quindi, che esplicita da sé il proprio messaggio, che è il vero stesso — nella cornice degli orgogliosi e, conseguentemente, come egli affronti il contrasto fra arte e “vita”, interrogandosi sullo statuto della verità e della realtà.

Gli ultimi tre capitoli sono collegati dal comune intento di illustrare le modalità di rappresentazione del paradiso, il modo con cui la narrazione ed il linguaggio dantesco si impegnano nella necessità di raffigurare uno *status* che si pone in opposizione a quello entro cui si situa e muove il pensiero umano e la sua possibilità di rappresentazione. Il problema è dunque quello di come rappresentare realtà supernaturali non sensoriali, avulse dalle condizioni di determinazione spaziale e temporale entro cui si riconosce e si esplica l’attività dell’uomo: l’assenza di scansioni temporali e spaziali, quindi di simultaneità, deve essere riprodotta attraverso il *medium* linguistico che, per sua natura, soggiace alle regole dello spazio e del tempo. L’impegno dantesco è pertanto quello del come creare l’illusione di una simultaneità entro un *medium* sequenziale; e l’impegno viene esplorato attraverso lo studio della realizzazione formale di due canti cruciali nella meditazione sulla natura e le costrizioni della narrativa, l’undicesimo e il dodicesimo del *Paradiso*, dove il poeta, nel racconto delle vite di S. Francesco e S. Domenico, opera in modo da suggerire il mantenimento dell’identità individuale e, al tempo stesso, la illusione di simultaneità e di identità degli eventi. Nel *Paradiso* le differenze sono amalgamate assieme in modo da costituire una unità, ma non così da perdere i loro tratti caratterizzanti.

Chiude l’impegno della dantista — alla cui valentia non rende merito compiuto un sommario censimento degli argomenti portanti, obbligato com’è il lettore al confronto ed alla riflessione in ogni pagina del testo poiché l’assunto principale dirama sovente in prospettive molteplici, a volte tracciate a volte appena alluse — una indagine sulle modalità con cui Dante si avvia alla conclusione del suo poema, viste come una alternanza di due modi, quello della disagguaglianza e dell’uguaglianza, discorsivo, logico, cronologizzato il primo, antinarrativo, resistente alla esposizione logica, “decronologizzato” il secondo e basato su apostrofi, esclamazioni, su un linguaggio altamente metaforizzato e su similitudini intensamente affettive. Figurando il paradiso, dice Dante, il poema ‘sacratò’ deve “saltar”, tentando, spiega l’autrice, una definizione, attraverso la metafora, del discorso antinarrativo che appunto caratterizza la rappresentazione delle zone ‘alte’ dell’ultima cantica.

GIAN CARLO ALESSIO

Università di Venezia

Giosuè Capasso. *Le farse, il trionfo, il lamento*. A cura di Milena Montanile. Napoli: Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale, 1990. Pp. 79.

This introduction to the little known works of Giosuè Capasso, a protagonist of Neapolitan cultural life in the Aragonese period, is part of a series of volumes produced by the Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale in Naples with the goal of promoting a better understanding of this period in the history of the Parthenopean city. Milena Montanile has not only compiled the first edition of Capasso's writings, but she also provides an introductory essay to guide the reader. The texts in this edition are contained in a manuscript of the Staatsbibliothek in Munich and comprise both theatrical and poetical works. Through a study of the linguistic features and the development of both genres, the editor places Capasso's writings within the coordinates of the literary production of the Neapolitan Renaissance. As she states, ". . . si restituisce un esempio (si ricomponе un piccolo tassello) di cultura che ha il suo peso sia nella storia minima di un genere (la farsa napoletana, il trionfo, il lamento), sia nella storia della lingua degli scrittori in volgare a Napoli che vivono in modo diretto o riflesso il conflitto di un continuo confronto col toscano. E sia ancora come un piccolo reperto per una storia della cultura napoletana negli anni aragonesi" (27). Without wishing to detract at all from the comprehensive introduction to this brief volume, it must be acknowledged that Montanile's finest work is in the preparation of the editions themselves from the manuscript original. Eleven pages are dedicated to a meticulous description of each text, with particular reference to the criteria used in the transcription and to the orthography of distinct linguistic features of Renaissance Neapolitan poetic language.

The works of Capasso contained in this edition appeared in the same manuscript as a selection of verse by Jacopo Sannazaro as well as his farce entitled "Farsa dell'Ambasciaria del Soldano." Indeed, Capasso has, until now, been ignored by the critics whose knowledge of the Southern Italian Renaissance is limited to his more famous contemporaries while he remains ". . . schiacciato dal peso di una consistente tradizione che ha colpito un'intera generazione di scrittori poco omologabili a un'idea di cultura e di letteratura egemone" (7). The aims of the Istituto nazionale have been carried out in a very commendable manner by Montanile who has provided the first step towards what we hope will be a flowering of studies on Capasso among critics both in North America and Italy.

JORDAN LANCASTER

University of Regina

Ludovico Varthema. *Itinerario dallo Egypto alla India*. A cura di Enrico Musacchio. Bologna: Leopoldo Fusconi Editore, 1991. Pp. 224.

La relazione di viaggio di Ludovico Varthema, avventuriero bolognese del Cinquecento, pubblicata a Roma nel 1510, godette di un notevole successo. Fu tradotta in latino e in altre lingue europee e per i Portoghesi fu utilissima fonte di informazioni per le loro imprese commerciali e di conquista. Per gran parte dell'Ottocento influenzò gli esploratori inglesi, ma in Italia fu praticamente dimenticata dopo le rielaborazioni e traduzioni cinquecentesche, fino a quando

Paolo Giudici non ne curò un'edizione nel 1928. Per questa nuova edizione, accompagnata da una versione in italiano moderno, Musacchio ha riprodotto i fogli della copia esistente presso la Biblioteca Vaticana, nonché una rilevante serie di illustrazioni ricavate spesso dalla traduzione tedesca, pubblicata ad Augsburg nel 1515.

Il volume è corredata di un'ampia introduzione in cui Musacchio raccoglie, tra l'altro, le poche informazioni certe che abbiamo sul Varthema provenienti soprattutto dall'*Itinerario* stesso, situazione che ci ricorda un altro grande viaggiatore, Marco Polo, anch'egli ricordato quasi solo esclusivamente nel *Milione*. Musacchio rileva che a differenza del Veneziano il Varthema segue nel suo racconto "un chiarissimo filo narrativo" che rende il testo avvincente, anche se "non mancano certo i misteri in una narrazione che moltissimo dice ma sovente nasconde i particolari" (7). Come nel caso di altri viaggiatori quali Marco Polo, Ibn Battuta, Nicolò de' Conti (solo per citare i più rappresentativi) si ha anche col Varthema la presenza/assenza dello scriba che, secondo Musacchio, ha riprodotto fedelmente le parole dettategli, fatto confermato dallo stile e dal tono orale della narrazione (8). Musacchio si è proposto di fornire "una traduzione in italiano moderno (pur conservando, accanto, il testo originale linguisticamente interessantissimo) per dar modo di percorrere facilmente con l'autore la sua straordinaria serie di avventure" (7). La figura del Varthema, inspiegabilmente immersa nell'oblio, viene finalmente riproposta all'attenzione degli studiosi e degnamente restituita alla storia della letteratura. Nelle succinte e lucidissime pagine introduttive Musacchio definisce il Varthema "eroe della conoscenza" perché il Bolognese riafferma "la validità superiore della conoscenza empirica sulla scienza astratta" (13). Una bibliografia essenziale commentata chiude l'introduzione. Successivamente in ogni pagina si ha la riproduzione dell'edizione romana, la traduzione di Musacchio, le note ampiamente documentate e spessissimo illustrazioni esplicative munite di didascalie, provenienti da più testi coevi, in molti casi, a quello del Varthema.

L'*Itinerario* copre un percorso straordinario per i tempi: dall'Egitto si passa alla Siria, all'Arabia, all'Etiopia, alla Persia, all'India, al Borneo, con un'eccezionale rotta di ritorno oltre l'Africa, l'isola di Sant'Elena e le Azzorre, per giungere infine a Lisbona e a Roma. La sequenza degli avvenimenti e dei luoghi visitati viene scandita insistendo sul valore di verità di quanto viene affermato. In questa edizione Musacchio mira a sistemare ed ordinare i dati ricavati dall'itinerario varthemiano, disparatissimi quanto ricchi di possibilità per ulteriori ricerche. Sono interessanti quelle pagine in cui si rileva la particolare conoscenza che aveva il Varthema dell'islamismo, dell'induismo (di cui il Varthema coglie "le essenziali unità" [128]), nonché il suo interesse in genere per le svariate religioni in cui si imbatte lungo il suo cammino. Le sue osservazioni riguardanti queste ultime sono spesso, secondo il curatore, "di una intelligenza fenomenale" (111).

Musacchio sottolinea spesso il valore delle informazioni varthemiane: "preziose" nel caso dei Mamelucchi (20), "vitali" per i Portoghesi (23), "della massima

importanza” sul grande impero di Vijayanagar (102), “primissime” quelle riferite sul Borneo (175). Per la descrizione della moschea di Medina, Musacchio scrive che “Varthema si rivela uno straordinario osservatore” (34). Nelle descrizioni il curatore vede spesso prove di acutezza dell’antico viaggiatore e, come nel capitolo riguardante la navigazione a Calicut, nota che egli “si rivela un osserva-tore acuto e preciso” (123). Nella città di Tenasserim si legge ad esempio che “dopo la morte del marito la donna si brucia” (152); in nota Musacchio fa riferimento ad altri viaggiatori che hanno riferito tale costume, ma rileva che “la descrizione più vivida è ancora quella del Varthema che sembra, con il suo abituale acume, proporre delle soluzioni ai quesiti che il lettore si viene ponendo” (154).

In alcune descrizioni sembra che il Varthema si rifaccia a modelli precedenti; ciononostante riesce sempre a lasciare quella traccia che rende la descrizione tutta ‘varthemiana’. È il caso del capitolo 19 in cui tratta dell’unicorno. Musacchio sottolinea il fatto che il Varthema non è propenso ad inventare, eppure “la descrizione è così particolareggiata da rendere difficile un atteggiamento totalmente scettico sullo spettacolo visto e descritto dal nostro viaggiatore” (47). A volte il Varthema impiega termini poco chiari, come nel caso della descrizione del pepe (125), ma più spesso i termini sono precisi e vivaci come nella descrizione del sapore del frutto del “jack”. Musacchio scrive che “nel tentativo di descrivere la peculiarità del gusto di questo frutto, [Varthema] si lancia in un multiforme, quasi pirotecnico, paragone con una rimarchevole varietà di frutti rari” (127). L’omologazione del nuovo, filtrato dalle categorie già possedute, ci ripropone il problema affrontato da quegli antichi viaggiatori: come tradurre in parole la massa di impressioni che avevano avuto davanti a sé.

L’*Itinerario* è corredata di note utilissime e sempre affascinanti per l’estensione e la documentazione erudita. Il volume si presenta in veste tipograficamente curatissima (peccato che sia privo di un indice dei nomi); nel complesso costituisce un solido contributo che colma degnamente una lacuna nella viaggistica cinquecentesca e testimonia con chiarezza la cultura di Musacchio e le sue profonde conoscenze in questo campo.

ENRICO VICENTINI

Victoria University in the University of Toronto, CRRS

Maria-Luisa Minio-Paluello. *La “Fusta dei Matti”*. Firenze: giugno 1514. Introd. di Franco Cardini. Firenze: Franco Cesati, 1990. Pp. 197.

Il 22 giugno 1514, due giorni prima della festa civica e religiosa del patrono san Giovanni, si assisteva a Firenze ad un insolito trionfo. Un carro in forma di nave (fusta) percorreva le strade della città, portando un carico di buffoni (matti), e circondato da una schiera di “diavoli”. Capitano di questa *Narrenshiff* era Maestro Antonio di Pierrozzo da Vespiugano, cappucciaio, un uomo descritto nei documenti come “un poco isciemo ma . . . verboso e piacevole”. Strada facendo, il carro con il suo corteo trionfale si imbatteva nel

portatore di lana Giovanni Tancredi, "più sciocco assai di Maestro Antonio sopradetto". Alcuni dei "diavoli" che accompagnavano il carro catturavano il povero Tancredi e, calato un corbello dalla fusta, lo facevano issare a bordo, dove veniva messo "a remo" e bastonato.

Questa festa, allestita "per dare piacere al popolo", è il soggetto del presente studio. E con ragione: la Minio-Paluello intuisce chiaramente, come pure intuirono i Cardinali venuti da Roma alcuni giorni prima, che si trattava di più di un semplice episodio burlesco. Come tanti altri "trionfi", anche questo aveva un "lato oscuro . . . [una] minaccia sovversiva" (17) che tradiva un sottofondo politico espresso tramite le figure emblematiche del carro trionfale. Lo studio della Minio-Paluello, quindi, esamina questo insolito episodio burlesco come fosse l'emblema di una ben precisa situazione politica. La restaurazione medicea, il governo di Lorenzo di Piero de' Medici, la politica estera di Leone X vengono presi di mira e, per così dire, beffati dai marinai e dai passeggeri della fusta.

Il saggio si divide in due parti. Nella prima la studiosa cerca di rintracciare le fonti di una simbologia del folle e della nave dei folli nella tradizione festiva fiorentina. Nella seconda, invece, esamina il "canovaccio storico, che in certo modo si è fatto testo (tessuto) della festa" (156). Il tutto viene fatto secondo una lettura "relativamente soggettiva . . . proposta non solo nel punto d'arrivo, ma nel suo costruirsi" (22). Il lettore, quindi, segue lo svilupparsi, l'ampliarsi e l'approfondirsi dello studio tramite i labirinti dell'effimero storico, della simbologia polivalente che costituisce e colora il trionfo rinascimentale: a fine tragitto, tuttavia, si trova alle prese con molte congetture, ma poche risposte. Franco Cardini, nella sua introduzione, aveva già avvisato che "molti restano ancora gli interrogativi" e aveva indicato che il valore di questo studio risiedeva non nelle risposte, ma nelle "questioni . . . qui poste e . . . affrontate" (7). Il saggio, dunque, diventa una valida indagine su fatti, simboli e giochi politici desunti da una storia che, anche allora, si rivelava velandosi.

Tuttavia per alcuni aspetti il lavoro della Minio-Paluello avrebbe potuto essere migliorato. Così, dato che non tutti i lettori possono conoscere l'episodio, sarebbe stato utile avere già all'inizio un riassunto chiaro e complessivo degli avvenimenti da esaminare; l'arrivo a Firenze dei Cardinali romani, per esempio, coglie il lettore del tutto di sorpresa, come fosse un asso nella manica della studiosa (139 sgg.). Inoltre le tredici illustrazioni alla fine del volume sono interessanti, ma per lo più gratuite e superflue: molte infatti non fanno parte di un approfondito esame scientifico *vis à vis* la tradizione o l'avvenimento che sono il soggetto dello studio. Anche il linguaggio avrebbe potuto essere snellito: il tono colloquiale tende alle ripetizioni e dà luogo a congetture. Alcune interpretazioni, come quella che associa il solstizio di san Giovanni con quello di "Natale-Carnevale" (58), oppure l'analisi dell'appellativo Carafulla (63), sembrano forzate. Infine, anche ad una prima lettura sono balzati all'occhio una ventina di errori tipografici non inclusi nell'*Errata corrigere*. Un lavoro di lima più attento avrebbe agevolato la lettura e dato più forza al discorso.

KONRAD EISENBICHLER

Victoria College, University of Toronto

Machiavelli Studies, vols. 1-4 (1987-91). Published annually by the International Machiavelli Society.

The bibliographical data on Machiavelli has been growing at such a pace that it has become increasingly difficult to keep adequately informed about the latest available scholarship. For most Machiavelli scholars the tendency has been to consult literary reviews dealing with Italian literature. However, considering both the amount of critical activity and its diversity, such a practice has often left critics unaware of important studies being carried out in other disciplines, namely, history, political science, and even business. The need had clearly arisen for a publication that would consolidate Machiavelli scholarship and serve as a point of reference for all students of the Florentine secretary. This need prompted a group of scholars to found the International Machiavelli Society in 1986. The Society defined its mission as that of advancing the study of Machiavelli both through professional meetings and by means of a yearly professional publication appropriately called *Machiavelli Studies*. The task was assumed by two capable, dedicated, and energetic editors whose different scholarly interests reflect the diversity of the journal itself: Edmund Jacobitti teaches history, Victor Santi is a professor of Italian. Thanks to their efforts *Machiavelli Studies*, now in its fifth year of publication, provides a forum for established critics as well as for young Machiavelli scholars. As is typical of a new publication, the journal is somewhat uneven in quality; however, there is no question that it is already fulfilling its stated purpose of promoting the study of Machiavelli, as it is becoming a gathering place for differing critical methods, novel approaches, and provoking views. Leafing through its pages one finds articles on Machiavelli the poet, the playwright, the historian, the political fox, and the mass psychologist, all pointing to the impact that Machiavelli has had on political thinkers of various countries at different periods in their history.

The publication follows the general pattern of a typical professional journal. Its book-review section is totally devoted to works on Machiavelli. This section promises to add more depth to the journal now that the editors have placed it in the able hands of Jack D'Amico, the new Book Review Editor. An unusual and most interesting section (alas! not always featured) deals with the relevance of Machiavelli in today's world, addressing the question of machiavellism in current political, commercial and cultural events of a given country. The concept is stimulating, for it allows the opportunity to place Machiavelli in modern context rather than continuing to see him as just a literary figure of the past. Another novel idea is a section called *Argumentum ad Judicium* (this section, too, is not always featured), where scholars may take issue with a published critical view, such as that proposed by Mary Dietz in her "Trapping the *Prince*" (vol. 3, 1990), and her "Reply to My Critics" (vol. 4, 1991). This section may include review articles or simple commentaries on scholarly studies, such as Robert Bireley's *The Counter-Reformation Prince: Anti-Machiavellism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*. The last section of the journal provides an exhaustive and up-to-date bibliography which includes studies in various languages and disciplines, including dissertations. In the 1991 issue the editors chose to append a translation of Bettino Craxi's provocative preface (published by *Epoca*) to a 1988 edition of the *Prince*.

Judging by its scholarly contributions and enlightened discussions, *Machiavelli Studies* has clearly established a reputation as a serious, professional publication. However, for the journal to realize its full potential, it must first achieve a definitive format. It seems as though the editors have yet to decide on a particular format, especially with regard to the inclusion or the exclusion of certain sections, such as the *Argumentum ad Judicium*. Nor have they adopted specific style guidelines for contributors to follow. It is not unusual, in fact, to find articles that follow the Bibliographic form (characterized by Works Cited) next to essays with the more traditional Note form or Documentary notes (author's name, title, publishing data in parenthesis, and page number). These formal inconsistencies, albeit minor, point to a journal still *in fieri*, striving to achieve a definite identity.

On a more mundane concern, one cannot but wonder at the list of people and institutions acknowledged for the financial support which makes possible the publication of each issue. This reliance on various economic sources betrays a sense of uncertainty, as it points to the budgetary difficulties the editors experience from the production of one issue to the next. It is encouraging to see, however, that the list is getting smaller, a sign that the Society is slowly gaining in membership and is thus becoming less dependent on individual contributions. There is no question that membership will continue to grow, and that the journal will ultimately become self-supporting as more students of Machiavelli come to appreciate its function and its purpose. The journal is indeed a most unique meeting place for all students of Machiavelli to test their research and their views, as well as to facilitate a dialogue of ideas on current critical approaches and interests. It is also an invaluable source of recent information, a necessary tool for any scholar who wishes to keep up with the latest publications on Machiavelli. Ultimately, it is yet another manifestation of the proliferation of Machiavelli scholarship in America. I, for one, believing strongly in the mission and the quality of the journal, have become a member of the Society and have asked the Acquisition section of our library to add *Machiavelli Studies* to its purchasing list.

SALVATORE DI MARIA
University of Tennessee

Angelo Beolco (Ruzzante). *La Moschetta*. Trans. with Introduction and Notes by Antonio Franceschetti and Kenneth R. Bartlett. Ottawa: Dovehouse Editions, 1993 (Carleton Renaissance Plays in Translation 26). Pp. 123.

With their excellent English translation of *La Moschetta* by Angelo Beolco (called Ruzzante), Antonio Franceschetti and Kenneth R. Bartlett introduce a new public to Italy's most original Renaissance playwright. Beolco, actor and author of fourteen theatrical works of varying kind written between 1518 (?) and 1536, played a peasant character named Ruzzante ("Ruzante" in the spelling of his native dialect) from the countryside north of Padua for audiences in Padua, Venice, and at the ducal court of Ferrara. Born around 1496, Beolco wrote his last work in 1536, although he remained active as an actor and probably director until he died, presumably from illness, in 1542, with rehearsals of Sperone Speroni's *Canace* in progress. Several editions of his plays were printed in the years following his death. In time, his name was associated with *Commedia dell' Arte*

and its dialects: the eighteenth-century comedian Luigi Riccoboni warned readers not to fear Venetian or Lombard in comedy, since Maggi had used Milanese, “e Ruzzante tutte le più barbare [lingue] de l’Italia.” Modern interest in Ruzzante began when Maurice Sand, son of George Sand, performed the plays in French translation at the family manor in Nohant. Twentieth-century archival research and a European stage revival have since renewed a powerful and complex voice in Italian theatre.

As character, Ruzzante speaks the dialect of his region, interacting with other characters who speak Pavano, Venetian, Bergamask, or standard literary Italian. In prologues and monologues Ruzzante defends his dialect against the literary Italian advocated by Pietro Bembo, even though the playwright’s use of Italian (in his early verse *Pastoral*, in his middle-period *Dialogo facetissimo*, in his late comedy *L’Anconitana* and closing *Lettura all’Alvarotto*) suggests that he was of two minds about the literary standard. Ruzzante’s Pavano, or rather, his stylized adaptation of the dialect spoken in the Paduan countryside, eluded new audiences until Ludovico Zorzi’s edition of the complete works (Torino: Einaudi, 1967) made an accurate version widely available. Zorzi’s edition of *La Moschetta* provides the text of Franceschetti and Bartlett’s translation. Two volumes of a new edition of the works undertaken by Giorgio Padoan are currently available: *La Pastoral. La Prima Orazione. Una lettera giocosa* (Padova: Antenore, 1978) and *I Dialoghi. La Seconda Orazione. I prologhi alla Moschetta* (Padova: Antenore, 1981).

French translations include a volume of *Oeuvres Complètes* (not, in fact, complete and containing *La Rhodiana* mistakenly attributed to Ruzzante) published by Alfred Mortier (Paris: J. Peyronnet, 1926). English translations are, to my knowledge, *Ruzzante Returns from the Wars*, by Angela Ingold and Theodore Hoffman in *The Classic Theatre*, ed. Eric Bentley (New York: Doubleday, 1958. 58-77) and *Bilora*, translated by Babette and Glenn Hughes in *World Drama*, ed. Barrett H. Clark, II (New York: Dover, 1933. 1-9). Modern performances of the playwright’s work are catalogued in *Ruzzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, ed. Giovanni Calendoli (Padova: Comune di Padova/Università degli Studi di Padova, 1983). I cannot list recent performances in French, English, or other languages except for *The Woman from Ancona* performed at Bryn Mawr College in 1982 in my translation, revised and forthcoming in 1994 from the University of California Press.

In their Introduction to *La Moschetta* in the Carleton Renaissance Plays in Translation series, Franceschetti and Bartlett orient their reader to the playwright’s world in an Introduction focused on Beolco’s native Padua, whose university atmosphere permitted exceptional freedom of expression, and whose relations with Venice generated political and economic conflicts that had a shaping influence on both the playwright and his peasant character. Distinguishing between the playwright’s privileged standing in his society and the condition of the peasants he dramatized, the translators conclude that cowardice, dishonesty and lack of scruples in the peasant characters in *La Moschetta* derive from the author’s “negative assessment of his fellow man.” A discussion of the theatrical world in Ruzzante’s time further emphasizes Ruzzante’s pessimistic view of human nature. Adamant in their view that the character is a victim only of his own perverse nature, Franceschetti and Bartlett deny readings that interpret the play as a plea for social justice and a better society.

In form, *La Moschetta* is the first of Beolco’s plays to imitate the structure of Latin comedy. Five characters perceived with psychological insight act out a plot based on Ruzzante’s decision to test his wife’s fidelity by appearing at her door disguised as a stu-

dent speaking “moschetto” (a faulty version of standard Italian) and propositioning her. The originator of this mischief is Ruzzante’s *compare* Menato, who is plotting on his own to sleep with Ruzzante’s wife. When the plot misfires, a Bergamask soldier named Tonin wins a sexual encounter with the outraged wife, while the play’s ending hints that Menato will also sleep with Ruzzante’s wife. The translators explicate the action blow by blow in their Introduction, interpreting motives, clarifying the action, and commenting on the language of the original text.

The translation is faithful to the play’s two dialects (Pavano and Bergamask) as well as to a natural-sounding English idiom. In English, Ruzzante’s language renews its blunt strength, letting the author’s rough-and-tumble obscenities sound as commonplace as the original words and expressions did to sixteenth-century listeners. A reader of this translation might be misled, however, by the assertion that Ruzzante’s obscenities are rendered “with equivalent English words”: “Asshole!” does not translate “Pota” (I.vi) literally, although I believe the translators decided wisely in favor of a stock English expletive, reserving their translation of “pota” (“cunt”) for other situations. Sensibly, they have not tried to construct a dialect version of English, or to render Tonin’s Bergamask in an idiom different from the Pavano spoken by Ruzzante.

Since the play’s central ploy is Ruzzante’s attempt to speak falsely in *lingua moschetta*, more might be said about language, whether the play’s use of two dialects or the playwright’s approach to the *questione della lingua*. Two Appendices give alternate versions of a prologue written by Beolco for different performances of the play, and both stress the playwright’s attachment to his character’s native tongue as natural and thus preferable to another way of speaking: “I see now that when someone wants to say something, right away he changes his own manner of speech and picks up the Florentine or the *moschetto*, and he says that it wouldn’t sound right in his own language” (Appendix I, 115). To be sure, both the term “moschetto” and a comment on Ruzzante’s dialects appear in the Notes, but without reference to Beolco’s polemic against a standard literary Italian or to how his use of dialect might influence interpretation of the comedy.

Notes to the Play and to the Appendices and a Selected Bibliography complete a volume that offers English-language readers an accurate, informed, and probably startling first look at a representative work by a playwright recognized as a skillful dramatist and actor not only on stage but in the cultural arena of Renaissance Venice, Ferrara, and Padua.

NANCY DERSOFI

Bryn Mawr College

Juliana Schiesari. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1992. Pp. viii, 285.

Juliana Schiesari proposes to describe some of the “symptomatic moments” in the history of melancholy, defined as a particular “discursive practice” of the fifteenth to twentieth centuries. Her intention is to “broach an articulation” of the fields of psychoanalysis and “Renaissance scholarship” and to examine the systemic exclusion of women from “the canon of melancholia.” More broadly, she hopes thus to “deconstruct the rules

of patriarchal supremacy" (69 n.28) and to set in their place a female discourse that will legitimate women's power through a revision of psychoanalysis, not merely "undo the ego" as the "privileged site of consciousness" but also to show that the emotions, "that disparaged realm of supposed femininity," constitute "a positive form of social and psychical reasoning" (266-67). Enlisting a host of writers — Freud, Luce Irigaray, Kaja Silverman, Julia Kristeva, Aristotle, Ficino, Hildegard of Bingen, Petrarch, Gaspara Stampa, Isabella di Morra, Tasso, Robert Burton, "Hamlet," Lacan and Walter Benjamin, Schiesari "situates" melancholic texts by male authors in relation to others by women, using a framework of ideas partly developed in her initial discussion of Freud's 1917 essay "Mourning and Melancholia."

There are two traditions about melancholia in the West: the mainstream is the medical, stemming from Hippocrates and Galen; it posits an abnormal and undesirable condition affecting both body and mind. The literary tradition, peculiar to the Renaissance and modern era, proposes that melancholy is not altogether evil, because it confers unusual intellectual and artistic powers. Schiesari notices the existence of the medical theory only to repudiate it. Melancholia, she declares, "is to be understood as a cultural category rather than as a medical one" (234). She seems to mean not that medicine is not a part of culture but that melancholia is not a real "disease"; it is simply a way of talking by men that aims at "derealizing the mother and recuperating the feminine from a male position" (75-76). In the Renaissance a "melancholy male pathos" was constructed which empowered men to produce valued cultural artifacts — poetry, philosophy — whereas mourning, women's special mode of expressing their unhappiness, was devalued as a space for self-representation and self-display.

Freud stands at the confluence of the two traditions. He thought melancholia an illness, but one that conferred greater sensitivity, and especially a keener moral conscience. Hamlet was his perfect exemplar. He defined Hamlet's disease as an imaginary sense of lack of something unknown, which operates like an "open wound," draining cathectic energies. The ego identifies itself narcissistically with the lost object, which it incorporates within itself. Schiesari comments: "The melancholic's narcissistic relation to lack (the "open wound") seems to qualify the condition as a male strategy to assuage the fact of castration, that is, to deny the fear of sexual difference" (57). According to Schiesari, the ego's sense of poverty is just a "pretext" through which it can represent itself as suffering. The lost object is idealized: in the Renaissance, for example, it becomes an idealized past or some form of transcendence.

Schiesari elaborates Freud's theory, that the melancholy ego is split, one-half assuming a critical superiority over the "inferior" half, as follows: "this object, at once vilified, desired and judged by a 'superior, moral' instance, is situated *in the same way* as woman in classic phallocentrism" (9). That the abject part of the ego is equated with the feminine side of men she considers evidenced by the roles given to Ophelia and Gertrude in *Hamlet* of "persistent objects of . . . aggressivity and derision" (10).

Rejecting the "phallogocentric" aspects of Freud's theory, and modifying it by Lacan's, Schiesari reads backward in history, psychoanalyzing Ficino, Tasso and Hamlet, and arguing that in every case melancholy is an occasion for narcissistic self-display and repression of the feminine. Ficino victimized himself vis-a-vis God and wished to "castrate" (i.e., discard) his earthly body; thus he expressed a rejection of the feminine, while also necessarily identifying "himself" with "the female victim" (presumably, his own body). Hildegard of Bingen is read as a correction to Ficino, though she wrote three centuries earlier when "noble melancholy" was unheard-of. Schiesari calls her *Causae et*

curae a “radical reinterpretation of melancholy as devolutionary regression” (144). It is simply, in all major respects, a product of the mainstream medical tradition. (Schiesari herself notes at the beginning of her discussion of Hildegard that the Abbess’s “negative” view of melancholy may not be surprising, given her “entrenchment” in medieval thought; but she then seems to forget this observation.)

She finds that Tasso’s poetry everywhere exemplifies his castration fear and need to “recuperate” his eros by victimizing himself and denying the feminine. Gaspara Stampa and Isabella di Morra, on the other hand, laudably “reaffirm mourning as an intersubjective space wherein loss is represented” (166). Their poetic grief over frustrated love and imprisonment is really mourning for “the generalized loss of possibilities women suffer under patriarchal dominance by their lack of an accredited lack” (169). But when Tasso laments his mother’s death he is guilty of “appropriating [it] . . . as if it were his own loss and victimization” and finding “satisfaction in his own melancholic voice” (185).

This book succeeds in showing us a new way to approach melancholy — to deconstruct it as a cultural idea or moment. Schiesari here exposes some intellectual strategies of the patriarchy not yet much explored in this field. Along the way she offers many provocative readings and arresting observations, as for example, that a “good” woman is one of whom there is nothing at all to say (109).

I have some doubts, however, about her methods. It may be that reading backward from a twentieth-century perspective poses considerable problems in contextualization. For example, I find her assessment of Hildegard’s achievement partially unconvincing. The meaning of Hildegard’s work, as revolutionary or not revolutionary, will be perceived for what it is only when one sets it in its historic context. The same criticism can be levied, even more forcefully, upon her treatment of Burton’s *The Anatomy of Melancholy*, which, on the strength of one small passage in a very large book, Schiesari would like to place in the Ficinian tradition of inspiring melancholy, whereas the whole weight of the book rests on the medieval medical tradition. Schiesari’s method is the proof-text one: certain passages are abstracted and privileged with some transcendent meaning above the whole work. By this means Schiesari is able to make such dubious claims as that Burton is a blatant misogynist, or that he thinks “reason” is the sovereign cure for melancholy. In fact, Burton’s “Love-Melancholy” leads to the conclusion that not women but frustration of desire by over-rigid laws is the cause of erotomania, in men and women. And the *Anatomy* is a vast testimonial to the inadequacy of reason and “male” authority. In any case, it is very hard to see how Burton’s “reason” is unproblematically to be equated with “obsession,” “hysteria,” and “the witch-burning craze” (246).

The context that is most sorely missing from this book is that of medieval culture. Medieval thought is much more acute and complex than Schiesari seems to think and Burton’s book is much more medieval than she imagines. Her allusions to medieval literature look like the gleanings of one who has read it only to search for evidences of misogyny: even courtly-love romances signify mainly that women are the cause of male melancholy. She seizes upon the allegorical personifications of abstractions so common in the Middle Ages. The figure of “Dame Merencolyie” in Alain Chartier’s *Traite de l’esperance* shows that men attribute melancholy to some kind of “feminine onslaught.” “Male reason seems to be the cure” (99). But any nodding acquaintance with medieval

literature will inform us that Reason, too, is usually personified as a female, as are Health, Wisdom, Strength, Force, Patience, and Fortitude.

The application of psychoanalytic theory to works of Renaissance literature remains a doubtful proposition, as this book will illustrate. Schiesari reviews the criticisms that have been levied against it, especially those "infamous" ones of Stephen Greenblatt, who denounced its ahistoricism and its illegitimate imposition of a "universalizing mythology" on all texts and periods. She promises instead to "historicize." Nevertheless, throughout the book she pursues an argument about the "*transhistorical* oppression of women's losses in Western phallocentrism that exceeds any neo-historicist insistence on the particularity of a single historical moment" (17). Nor is the universalizing mythology absent. The Oedipus complex is everywhere invoked: all motions of the male psyche seem in this book to be mere epiphenomena of that traumatic phase. But we can assign unconscious motives to people long dead only by essentializing shamelessly. Although Schiesari often writes eloquently in defence of difference, there are ways in which her method denies difference.

Nowhere are these difficulties more acutely felt than in the curiously bifurcated discussion of Hamlet in Chapter V. Hamlet is located neither in a play, nor in the consciousness of his creator (Shakespeare is barely mentioned), nor yet exactly in the consciousness of Freud, though that is probably where he should be placed. He is a kind of floating signifier. But since we have no context for his existence, except in a seventeenth-century play, we must look to that for information about what Hamlet says and does, and clues as to what "he" might have intended. When we do that, we shall be dissatisfied with many of Schiesari's statements about him. According to her, he is a hollow, posturing pretender to "sensitivity" and "greatness." The crucial moment in his story is that of his rejection of Ophelia, which creates "a kind of eros predicated on self-production through the fetishistic exploitation of . . . woman" (260). He has suffered no "real" losses, compared with those of Gertrude and Ophelia (whose tragedy this really is), "only a sense of lack." But his loss is imaginary: it is merely "an *impossible* union . . . understood as the loss from [*sic*] heaven" (262). His behaviour to women is savage, but with Claudius he is always "cautious and even gentle," deciding not to kill him in favour of "speaking daggers" to his mother instead (240). These interpretations make nonsense of the play by relying on snippets of text without regard to real, not imaginary, contexts. The rat behind the arras is forgotten. In her long excursus on whether or not four months is a short time to mourn a husband, Schiesari fails to take the obvious step of consulting social histories to find out what was considered decent. She verges on congratulating Gertrude for getting "the work of mourning" done efficiently (241).

Schiesari shows that she can write lucid, witty prose at places in this book, for example, in her narration of Tasso's life. But she usually employs the jargon-written, syntactically tortured style that has become the badge of authority in some theoretical circles, a sort of blessed stigma. Her tone also tends to annoy: male writers and characters are unfailingly castigated and females are treated with exaggerated respect, offensive to common sense. There are signs that the day is dawning when feminist writers can drop this stance: perhaps we can look forward to a more independently conceived style in the next book of this undoubtedly talented critic.

PATRICIA VICARI

University of Toronto

Thomas R. Hart. *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1989. Pp. xiv, 150.

Come suggerisce nel titolo l'ordine "Cervantes and Ariosto" piuttosto che "Ariosto and Cervantes", l'autore tende a illustrare non tanto gli influssi del poeta italiano sullo scrittore spagnolo, quanto alcuni degli aspetti comuni (o delle differenze più caratteristiche) che è possibile rintracciare nelle loro opere, con l'attenzione rivolta essenzialmente al *Don Chisciotte*. Il discorso parte dall'indicazione di certe componenti fondamentali che sarebbero presenti in entrambi: così ad esempio l'attaccamento al codice morale della cavalleria, pur nella convinzione che tale codice non poteva più essere seguito nel mondo contemporaneo; o l'idea della distanza che esiste fra la vita vissuta e quella rappresentata nelle opere letterarie; o, ancora, il fatto che il *Furioso* era una parodia di ope-re dello stesso genere dei romanzi di cavalleria attaccati dal Cervantes; o, come viene indicato nella conclusione, la fusione sostanziale di elementi seri con elementi comici che il *Don Chisciotte* deriva dal *Furioso*; e via dicendo.

Più che i parallelismi indicati nei giudizi dell'Auerbach sulle due opere (argomento alquanto periferico nell'ambito del volume, che non indugia certo su una storia della critica dei due lavori; anzi, proprio per la natura stessa del suo studio, lo Hart finisce opportunamente col soffermarsi su momenti ed aspetti in genere accettati dalla maggioranza dei critici più recenti, evitando, nei limiti del possibile, interpretazioni ed atteggiamenti che sono ancora oggetto di discussione), all'italianista interesseranno in particolare i debiti del Cervantes nei confronti dell'Ariosto per quanto riguarda la forma e i temi delle due opere: a cominciare dall'idea della "tela" formata da vari fili, immagine che entrambi gli scrittori usano per designarle. Dal primo il secondo ha derivato altresì il modo di narrare "a complex story by means of a series of analogous actions" (24), per dimostrare sia che "different individuals placed in similar situations may behave in similar ways", sia che "two characters placed in essentially the same situation may behave in radically different ways" (25); o anche entrambi "often remind their readers that the work before them is a fiction", ma allo stesso tempo "take care not to let them lose sight of the real world" (33).

A proposito dei temi, lo Hart parte dall'idea che "both *Orlando furioso* and *Don Quixote* examine the disparity between life as we experience it and life as it is depicted in books" (39). Il successivo discorso tuttavia conferma che l'autore si occupa più del Cervantes che dell'Ariosto, e la sua analisi si concentra sulla situazione politica e sociale della Spagna e sul declino dei valori cavallereschi sul finire del Cinquecento e all'inizio del Seicento, al tempo della composizione del *Don Chisciotte*, lasciando un po' da parte l'Italia e il poeta del *Furioso*, chiamato in causa solo perché avrebbe messo in evidenza "the similarity between the politically purposeless feats accomplished by his knights and the equally purposeless activities of his contemporaries who were denied any effective political role in a war-torn Italy dominated by foreign powers" (50), finendo quasi con l'attribuirgli il tono e l'aspetto di un carbonaro del Risorgimento, piuttosto che cercare di inquadrare il suo atteggiamento in proposito nella tradizione che fa capo a Dante e a Petrarca, e al concetto dell'alternarsi di fortune e sfortune nel corso della storia (per cui le invasioni straniere nella penisola sono interpretate come una punizione dei peccati degli Italiani, che magari andranno a loro volta in futuro a punire quelli dei popoli che in quel

momento li opprimono — strumenti tutti della volontà divina che è imperscrutabile, o di un altrettanto imperscrutabile destino). Ancor più vistosa è la scarsità di riferimenti all'Ariosto nel capitolo sugli intermezzi pastorali del *Don Chisciotte*, dove il poeta e il *Furioso* sono ricordati solo occasionalmente, per dire ad esempio che Angelica rientra nella tradizionale figura letteraria della "mujer esquiva" (78), che il suo amore per Medoro è "both inexplicable and detestable" sia per Don Chisciotte che per "some of Ariosto's sixteenth-century commentators" (79), che la pazzia di Orlando dimostra "the dangers of surrender to love" (84), ed in altri rapidi appunti di questo genere; o nel capitolo sul contrasto fra la vita di corte e la vita di campagna, dove naturalmente numerosi sono i riferimenti alla pastorale italiana del Cinquecento e al Tasso in particolare, ma l'Ariosto è praticamente assente, dato che tale tema non appare in nessun modo nel *Furioso* — e lo Hart compie un evidente sforzo per far rientrare il capitolo stesso nell'ambito di questo volume citandolo due volte, ma in maniera affatto generica, come nella frase conclusiva: "Like Ariosto, Cervantes suggests that although men often act foolishly, even the most foolish may sometimes be guided by the light of reason" (114).

Più spazio è riservato all'imitazione nel *Furioso*, esaminata in rapporto al Boiardo, a Virgilio, a Ovidio e a Dante; un'imitazione di cui l'Ariosto si serve in maniera affatto diversa da quanto farà il Cervantes. Infatti, mentre il primo, muovendosi nel genere del poema epico e cavalleresco, riecheggia i testi precedenti in maniera del tutto trasparente, contando sulla familiarità del lettore con quei testi perché egli possa afferrarne immediatamente le differenze e le innovazioni apportatevi, il secondo, che scrive un romanzo, genere ai suoi tempi non ancora definito e codificato in forme convenzionali, ed in Spagna, dove la tradizione letteraria non contava ancora figure del livello di un Dante, di un Petrarca o di un Boccaccio, si rifà a modelli precedenti in modo molto meno evidente e soltanto allusivo. A ciò si aggiunge il fatto che nessuno dei protagonisti del *Furioso* cerca di imitare con la propria vita l'esempio di personaggi letterari, mentre diversi di quelli del Cervantes, a cominciare dallo stesso Don Chisciotte, avvertono la necessità di spiegare e di giustificare il loro comportamento che è spesso legato a quanto si trova scritto nei libri. Tutto questo è indagato molto felicemente dallo Hart: solo è il caso di osservare che le differenze riscontrate fra i due autori avrebbero potuto assai meglio condurre a una più precisa chiarificazione della diversità fra i loro intenti e fra i fini cui miravano con le loro opere, piuttosto che alla semplicistica (e assai discutibile) affermazione che "Cervantes' characters reveal a degree of self-consciousness that we should seek in vain in Ariosto's, and this, of course, is one of the reasons why they often seem so much more modern" (71).

Puntuali considerazioni che riguardano l'Ariosto si trovano anche nell'ultimo capitolo, "Don Quixote Readers, Don Quixote as Reader". Lo Hart mette bene in luce come i critici del Cinquecento cercassero nel *Furioso* aspetti diversi da quelli cui mira il lettore moderno, sottolineando che "they are not much concerned with demonstrating the relationship between the whole work and each of its parts. Rather, they want to demonstrate the moral benefit that the reader may gain by contemplating the parts singly and applying the lessons learned to the circumstances of his own life" (120), e ricordando come l'autore del Rinascimento, nel momento in cui scriveva la propria opera, dovesse tener presente la duplice situazione del pubblico che si trovava davanti, diviso in due categorie distinte, una di lettori e una di ascoltatori. Nel genere cavalleresco in particolare era necessario poi presentare a quel pubblico la distanza che intercorre fra le cose raccontate e il mondo della realtà, onde non farlo cadere nell'errore di Don Chisciotte che confonde i

due diversi piani — mentre l'Ariosto tiene ben distinti quegli aspetti attraverso l'uso dell'ironia.

In complesso, anche se, ripetiamo, lo Hart sembra rivolgersi soprattutto agli studiosi del Cervantes, ancor più che a un pubblico di comparatisti, è innegabile che questo volume risulti di un certo interesse anche per quelli dell'Ariosto, i quali sono in grado di rintracciarvi alcune affermazioni e alcune precisazioni assai pertinenti e non irrilevanti per una migliore comprensione del mondo del *Furioso* e della mentalità del suo autore.

ANTONIO FRANCESCHETTI

Scarborough College, University of Toronto

Giorgio Tagliacozzo. *The Arbor Scientiae Reconceived and the History of Vico's Resurrection*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press (for the Institute for Vico Studies), 1993. Pp. vii, 189. 2 unattached large charts.

Over the past two decades, the Institute for Vico Studies has steadily encouraged Anglo-American students of Vico to publish their work in English and has exhorted researchers on the cutting edge of other disciplines to seek philosophical guidance from Vico. In its effort to engage as many scholars as possible in the cause of Vichianism, the Institute has given itself two chief functions, which are, in the first place, to act as a centripetal focus towards which Anglo-American scholars of things Vichian can gravitate so as (ideally) to form a co-ordinated whole, and, in the second place, to act as a centrifugal point from which new Vichian ideas can be irradiated with vigour and in the language of cultural relevance straight into the field of vision of scholars working in seemingly unrelated disciplines. In carrying out these functions, the Institute has advanced at a dazzling speed and with apostolic fervour what may be termed a philosophy of Vichian discipleship and has induced a number of researchers to discover that some fundamental questions of their own disciplines can be profitably formulated in thought-forms of Vichian origin and in alignment with Vico's philosophy of man's rise to humanity.

The Arbor Scientiae Reconceived and The History of Vico's Resurrection by Giorgio Tagliacozzo, founder and director of the Institute for Vico Studies, is a book that at once illustrates this institutional philosophy of discipleship, appraises the bibliography that has been generated largely as a result of its acceptance, and provides in the author's own theory of the tree of knowledge an example of just how fruitful the Vichianisation of independently generated but latently Vichian thought-forms can be. As the title makes apparent, the book deals with two separate topics, one conceptual and the other historical, but these are united by the fact that the conceptual one is a case of Vichianisation that has come to fruition apace with the growing movement of Anglo-American Vichianism proclaimed by the Institute and described in the historical part of the book.

The discussion of the idea of the tree of knowledge is contained in the first chapter and in the two large charts that accompany the volume. It consists of a description of the latest version of Tagliacozzo's tree of knowledge, an analysis of an earlier version, and an examination of Vico's thoughts on a similar question in the *Scienza nuova*.

The author's treatment of this topic is philosophical. Tagliacozzo's ultimate goal here is to obtain acceptance for his tree as a model capable of expressing a unified and coherent view of the diversity of knowledge in a manner that shows it to be compatible

with Vico's philosophy and with some fundamental cultural trends of our times. Tagliacozzo's metaphorical tree, however, is not historically rooted in the *Scienza nuova* but elsewhere, having been conceived and developed by the author in a somewhat different form in 1959, before he became acquainted with Vico's own ideas on the question. At that time the nomenclature of the tree was derived chiefly from Ernst Cassirer and Susan Langer, including as it did a general trunk labelled "symbolism" (Cassirer) and bifurcations labelled "discursive" and "presentational symbolism" (Langer), and proceeding from these by progressive differentiation towards the delimitation of all the disciplines into which modern knowledge can be compartmentalised. This tree has obvious affinities with Vico's but was by no means derived from it, nor was it generated by the need to understand the modern implications of Vico's ideas. Slowly sketched out as a solution to a concrete problem, which was to organize into a coherent whole hundreds of radio lectures on a very wide range of disciplines, Tagliacozzo's tree originated as a practical, rather than theoretical, discovery. The philosophical and pedagogical purport of the model became apparent later, and it was contained in the thesis that, under the aegis of a general philosophy of symbolic forms, the traditional metaphor of the *arbor scientiae* could be made to offer a theoretical answer to the modern need for a unified purview of the totality of knowledge by means of a network, at once logical and genetic, of the categories into which knowledge may be articulated.

Tagliacozzo's subsequent encounter with Vico was, of course, decisive. The *Scienza nuova* revealed to him what was latently Vichian in his model and helped him to see what was still insufficiently thought out in it. At the same time it raised the need to modify the model in such a way as to make it compatible with the all-encompassing philosophy of Vico, which, translated into the appropriate categories and further developed, was increasingly regarded by Tagliacozzo as a philosophy suitable for our times. Vico, in other words, had a clarifying and catalysing effect upon Tagliacozzo's thinking. This is apparent from the way Tagliacozzo progressively revised his 1959 tree until he gave it the present form, in which the trunk is labelled "imagination" and its two main branches are replaced by three new ones patterned on Vico's concept of the types of cognitive universals used in the ages of gods, heroes, and men. This does not mean that the earlier tree was grounded in error; it means rather that it was not completely articulated because of the lack of categories and nomenclature.

It is clear from this that Tagliacozzo's tree should not be read as a gloss on paragraph 367 of Vico's *Scienza nuova* or even as an expansion of it, though it does help illuminate that famous passage and does reveal the potential for development in it. For Tagliacozzo proudly presents his tree, not as a bit of exegetical archeology of use only in the clarification of the *Scienza nuova* or any other text, nor as a construct meant to extrapolate the full logical or pedagogical implications of Vico's tree, but as a viable way of understanding the structure of knowledge in our own time. Here Tagliacozzo hopes to make a philosophical contribution to modern thought rather than a bibliographical one to the study of Vico.

The historical part of the book, which is contained in the remaining seven chapters, consists of detailed critical glosses on the scholarship on Vico and Vichianism available in English — arranged in chronological order — and presupposes the intention to write at some future time a more elaborate account of the reception of Vico and of the development of Vichianism in Anglo-American countries. Four of the seven chapters, in fact,

contain the expression "Toward a History of Recent Vico Scholarship in English" in their title.

Tagliacozzo identifies the chief causes of the long Anglo-American neglect of Vico in the endurance of rationalist thought-forms, in the tardy English translation of his major works, and in the general indifference of historians of philosophy towards his theories. With the appearance of the *Autobiography* and *The New Science* in English, Vico's Anglo-American fortunes changed for the better, but the current enthusiasm for things Vichian, a result of what Tagliacozzo boldly calls Vico's resurrection, starts in 1968 and develops in concomitance with the work of the Institute for Vico Studies. A good part of the bibliography analysed in these chapters was in fact generated, either directly or indirectly, by the centrifugal and centripetal activities of the Institute itself.

The radius of influence of these activities has steadily grown over the years, as can be surmised from both the increasing number of Anglo-American scholars that have felt summoned to Vico and their areas of provenance, disciplinary as well as geographical. And although the quality of the scholarship that the Institute has thereby indirectly generated is definitely uneven, since the general flurry of activity has at times enabled false epigones to claim philosophical filiation from Vico and to pass off as Vichian what is decidedly not, it has carried out its functions with clarity of vision and constancy of purpose. The bibliography that is analysed in the post-resurrection part of Vichian scholarship in the present volume is itself an impressive gauge of the success that it has achieved in the pursuit of its goal.

DOMENICO PIETROPAOLO

University of Toronto

L'Almanacco delle donne. Saggio introduttivo e cura del testo di Tiziana Plebani. Venezia: Ippocampo Editrice, 1991. Pp. 185.

Questo elegante volumetto propone ai lettori un testo, uscito a Venezia per i tipi di Modesto Fenzo nel 1750, che segna un momento particolarmente fortunato per il genere degli almanacchi e, allo stesso tempo, documenta un curioso riflesso del dibattito intorno alla donna e la sua cultura nella Venezia del Settecento. La curatrice, nel suo saggio introduttivo, traccia una breve ma interessante storia degli almanacchi e della loro trasformazione attraverso i secoli. La fine del '500 segna un'importante tappa in questa storia poiché da allora se ne cominciano a distinguere due diversi generi: "l'almanacco-guida alla vita cittadina degli scambi, precursore dell'almanacco colto del Settecento e l'almanacco di matrice astrologica di basso costo e di bassa qualità" (8-9). I due tipi di almanacco non sempre saranno del tutto esenti da contaminazioni, ma non c'è nessun dubbio che *L'Almanacco in difesa delle donne* va collocato nel filone del genere colto.

La storia degli almanacchi s'incrocia a questo punto con quella della storia delle donne nella Venezia del Secolo dei Lumi. Dopo aver accennato alla mutata condizione delle donne (soprattutto di quelle che appartengono ai ceti nobili e altoborghesi), alla loro maggiore libertà, al loro interesse per gli studi, al loro affermarsi sulla scena culturale come letterate, la Plebani rileva la crescente importanza, fra l'altro per la salute finanziaria dell'editoria, del nutrito pubblico di lettrici che si va formando in questo periodo. Vengono offerte alle donne letture d'intrattenimento, letture istruttive, didattiche e

informative: romanzi, periodici, manuali di storia, di scienze, di filosofia, libri di viaggio, corsi di lingua, e così via. Inoltre erano sempre di più a disposizione sul mercato testi di scrittrici contemporanee. In questo contesto si inserisce l'anonimo *Almanacco*.

A sostegno dell'attribuzione alla colta poetessa e traduttrice Luisa Bergalli, moglie di Gasparo Gozzi, la Plebani menziona: l'antologia dei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*, edita nel 1726 dalla Bergalli e per cui aveva preparato brevi biografie che possono trovare un riscontro nelle notizie sulle donne nell'*Almanacco*; le pessime condizioni finanziarie dei coniugi Gozzi — e qui si può ricordare la disastrosa stagione teatrale del 1747-48 al teatro Sant'Angelo — potevano aver indotto la Bergalli a mettersi nell'impresa per far soldi; lo stampatore dell'*Almanacco*, Modesto Fenzo, quello stesso che aveva stampato le opere messe in scena da Luisa e Gasparo durante l'inausto impresariato al teatro Sant'Angelo due anni prima; e infine la menzione della famosa pittrice Rosalba Carriera, unica veneziana contemporanea nell'*Almanacco*, legata da amicizia ed affetto alla Bergalli e negli anni giovanili sua maestra di pittura. Le altre donne colte del tempo che vi compaiono, fra cui si trovano Faustina Maratti Zappi, Francesca Manzoni, Luisa Bergalli Gozzi, Laura Bassi, Maria Selvaggia Borghini, Battista Vitelleschi, Teresa Grillo Panfili, Gaetana Agnesi, Maria Rosa Felici Maggi, "non possono" secondo la Plebani, "che rafforzare l'ipotesi che a compilare l'almanacco fosse una donna ben inserita nei circuiti letterari del suo tempo e nelle strategie d'alleanza tra letterate e aristocratiche" (27-28). Tale era certamente la contessa Luisa Bergalli Gozzi, fra gli arcadi Irminda Partenide, poetessa e autrice di varie opere teatrali, traduttrice dal latino e dal francese, editrice della già ricordata antologia di rimatrici e di molte altre raccolte di versi. L'attribuzione alla Bergalli è abbastanza convincente anche se pensiamo alla sua difesa del valore delle donne nella dedica al cardinale Pietro Ottoboni dell'antologia delle rimatrici: "poiché mercè alla vostra erudizione, ed al vostro sublime intendimento lontano Voi dal quasi universal pregiudicio, che in noi Donne regnar non possa talento, onde nelle bell'arti distinguersi, e segnalarsi; siete sicuro di ritrovarvi per entro e stile, e concetti, e pensieri capaci di trattener la vostra mente nell'alto ministero occupata, forse al pari di quante Raccolte d'Uomini, che porgano lustro all'Italiana Poesia" (2v). Staccandosi dalla tradizionale celebrazione di donne per la loro virtù morale, la loro castità e la loro costanza, l'*Almanacco* ricorda "le letterate, le sapienti, le donne colte d'ogni tempo, le regine che governavano o avevano governato con prudenza e saggezza, quelle che avevano reso possibile la pace o che praticavano l'arte della guerra alla testa di eserciti di sole donne" (24). Le cinquantadue carte da giuoco, riprodotte nel testo, raffiguranti donne note o per la loro virtù o per la loro infamia, sono state aggiunte dalla curatrice e non fanno parte dell'edizione originale dell'*Almanacco*.

PAMELA D. STEWART

McGill University

Lucia Strappini. *Scrittori e critici di fine Ottocento*. Potenza: Il Salice, 1992. Pp. 207.

Questo volume raccoglie tre saggi e quindici 'voci' su scrittori e critici dell'età umbertina, frutto queste ultime della collaborazione dell'autrice al *Dizionario biografico degli*

italiani della Treccani. I tre saggi "La memoria e la scrittura. *Senso* di Camillo Boito", "L'onta e la gloria" (sulla *Fedra* di D'Annunzio) e "Su Shelley nel fine Ottocento italiano" sono volti ad illustrare, negli scrittori in questione, la "consapevolezza della necessità di un deciso distacco dalla tradizione" (7): "In questo senso è possibile riconoscere un qualche tratto di continuità che lega le esperienze, le riflessioni e le sperimentazioni degli anni novanta con quella autentica esplosione di creatività che fu il primissimo futurismo italiano. Il segno è quello della modernità, dell'innovazione, della 'metamorfosi', ovvero della piena coscienza della collocazione nel passato di tanti modi di fare letteratura che l'Ottocento aveva prodotto e consentito" (6).

Il primo saggio individua nell'uso particolare della memoria la caratteristica precipua del noto racconto di Camillo Boito, *Senso*. La memoria non serve per rievocare il passato in quanto tale, ma per farlo rivivere nella scrittura. La distinzione fra passato, presente e futuro si annulla nel tempo nuovo dell'arte, che permette di raggiungere il *vero* delle esperienze rievocate (implicitamente contrapposto al *vero* naturalista): la voluttà, la corporeità e le sensazioni più sfuggenti sono rievocate nella pienezza della loro ambiguità attraverso il "gioco delle corrispondenze simboliche e metaforiche con gli organi dei sensi, la vista soprattutto . . ." (37). "In virtù di questa dimensione percettiva e sensitiva si fissano nella sua [di Boito] scrittura gli elementi stilistici che fanno di *Senso* un esemplare difficilmente eguagliato nel panorama della novellistica italiana del secondo Ottocento" (37).

Come gli altri esponenti della Scapigliatura, Boito è da collocarsi fra gli "irregolari", quelli che fecero della letteratura "una vera e propria scelta di esistenza prima ancora che di pratica intellettuale" (19). Se quindi è vero che il narcisismo della protagonista di *Senso* è omologo a quello dell'autore, il quale mirerebbe a rivelare e a nascondere soprattutto se stesso nella sua arte, lo stesso può dirsi, secondo la Strappini, del rapporto fra D'Annunzio e il personaggio di *Fedra*, nella tragedia omonima, che andrebbe letta secondo l'indicazione che "D'Annunzio fa pronunciare al suo *alter ego* Stelio Effrena: 'Io non so parlare se non di me'" (49). Una specie di "superdonna" (54) che fa e disfà, che "decostruisce" e "crea", *Fedra* sarebbe D'Annunzio stesso, che "inventa personaggi, ruoli e situazioni, dentro e fuori del mito tradizionale" (50). In altre parole, il mito di *Fedra* sarebbe qui trattato in modo "manieristico", riciclato in termini "iperletterari", per arrivare a una specie di parodia postmodernizzante: "L'intera tragedia è . . . da leggersi come un collage di citazioni, di calchi e di commistioni di testi diversi . . . La forza del mito, rielaborato e trasgredito, sta precisamente qui, nel riproporsi . . . come citazione, brani di un passato colto unicamente in virtù del suo essere divenuto letteratura . . ." (44). Anche qui si avverte un legame con la lettura di *Senso* di Boito: il passato, in questo caso mitico, invece di essere rievocato, è attualizzato attraverso lo "schiacciamento del divario cronologico", ossia l'uso di "motivi e figure riconoscibili e qualificate nell'immaginazione colta e semicolta per piegarle a significati che ad esse non erano mai appartenuti" (50); "Il massimo di senso è ricavato così dal massimo di fedeltà formale e di tradimento sostanziale, che è — o sembra essere — la condizione della 'modernizzazione'" (42).

Il terzo saggio del volume, "Su Shelley nel fine Ottocento italiano", segue la fortuna dello scrittore, soprattutto nella critica decadente. Se la quantità degli interventi su Shelley non ne fanno il poeta inglese più citato o discusso, la loro qualità, però, testimoniano della sua funzione di "prototipo di quella attitudine alla scoperta del 'segreto della vita' che segna la ricerca poetica . . . di almeno un ventennio sotto il segno appunto del simbolismo, nella sua variante più propriamente decadente" (68). Nella lettura dannunziana di

Shelley, in particolare, si riscontrano "tutti i segnali del simbolismo com'è stato tradotto, adottato e adattato in Italia . . . per costruire di Shelley un'immagine che corrisponde perfettamente alla immagine che D'Annunzio stava fabbricando per sé e per i suoi adepti" (67).

Colpisce, in questi tre studi, quanto l'operazione artistica che la Strappini individua negli scritti in questione (che consisterebbe nel recupero del passato letterario in termini funzionali ad una nuova ideologia letteraria *in fieri*) sia poi riflessa nell'operazione critica compiuta dalla stessa studiosa. Se è vero che il narcisismo di Boito e di D'Annunzio li porta a vedere nei modelli culturali del passato solo se stessi (la trama di *Senso* sarebbe ricavata da alcune novelle di Stendhal) e a riplasmarli a loro immagine e somiglianza, si ha la sensazione che essi stessi, a loro volta, siano diventati dei postmoderni *ante litteram*. Ogni scrittore ed ogni corrente fa i conti, più o meno esplicitamente, col passato letterario. Fino a che punto si può dire che i decadenti lo facessero con la stessa coscienza parcellizzante da *bricoleurs* che caratterizza tanta produzione artistica odierna? Con ciò non si intende togliere nulla alle analisi ricche, acute e molto articolate della Strappini, ma soltanto provocare una riflessione sulla tendenza a proiettare su certe operazioni culturali del passato lo spirito tutto (post-) moderno di certe operazioni culturali analoghe, ma non uguali, del presente.

La seconda parte del volume, intitolata *Vita ed opere*, vorrebbe essere complementare alla prima: offre profili biografici di una quindicina di scrittori e di critici dell'epoca più o meno 'minori', fra cui De Amicis, De Marchi, Faldella, Fogazzaro e Donadoni, per citarne solo alcuni. I critici, per lo più appartenenti alla scuola storica, illustrerebbero il limite del modo tutto italiano di assimilare la lezione del positivismo, segno a sua volta della difficoltà della cultura del periodo, nonostante le spinte innovative provenienti dal campo artistico, a "soppiantare decisamente le sempre rinnovantesi ispirazioni idealistiche della nostra critica letteraria e storica" (9).

LUCIENNE KROHA

McGill University

Anthony Mollica. *A te la scelta. Libro primo con attività, giochi e passatempi*. Welland, Ontario: éditions SOLEIL publishing inc., 1992. Pp.163.

In a relatively brief period of time, éditions SOLEIL publishing inc. has established itself as a foremost provider and promoter of pedagogical materials intended for the language classroom. Under the directorship of Anthony Mollica, professor of Education at Brock University in St. Catharines, Ont., the press has come to be known for its international advocacy of the idea that "Monolingualism can be cured."

One of the more recent steps towards such a cure is the present publication entitled *A te la scelta*. This book introduces a series of four volumes that will compile, in a readily accessible format, the tests that have been prepared over a twenty-year period for the Esame Nazionale d'Italiano by the American Association of Teachers of Italian, and in particular, by the Long Island Chapter of this association.

In this first book of the series, the exercises are intended for students at the beginners' level of Italian and are, from the point of view of their content, first and foremost directed at the high school class. The exercises are organized so as to give the student the opportunity to practise all four skills inherent in second-language learning: reading,

writing, listening comprehension, and to a much lesser degree (since these are predominantly pen and paper activities), speaking. They are intended to be used in three distinct ways. First, they provide ancillary preparatory materials for those students who will eventually take the Esame Nazionale d'Italiano. Secondly, they expand and enrich in-class activities and exercises; to this end, they are presented in such a way as to allow for group participation as well as for individual work. Finally, they also constitute a review of the year's work in grammar, lexicon, and Italian culture (which for the purposes of this series covers geography, history and art). Also included in the book is a number of readings and dialogues whose aim is to improve the oral proficiency of the students. Last but not least, there is also a good selection of language "games", including crossword puzzles, linking exercises and word searches. The volume has been designed with detachable pages to facilitate its use; furthermore, photocopy rights have been allowed for instructors who have adopted the book for their classroom. As well, answer keys and the instructors' script for the *Ascolto* exercises have been provided.

From a cosmetic perspective, the exercise book will be attractive to students. The typeface is clear and easy to read. For example, in the exercises which ask questions, spacing is generous, so that students have sufficient room in which to write their answers. The *Ascolto*, *Vocabolario*, *Grammatica*, *Cultura*, and *Lettura* exercises, which constitute a substantial portion of the book, are in multiple-choice format which facilitates the immediate verification of answers and allows the teacher to mark, or permits peer correction. In the latter case, one can easily see that such an activity would expand in-class discussion in the target language. Line drawings are simple but obviously enhance the presentation of the cultural units; they include maps as well as pictures of well-known Italian personalities. Another "hidden" but most welcome feature of this book is the omission of the (stereo)typical clichéd aspects of Italian culture that are often presented in introductory texts. Mini culture capsules have been included to explain cultural and linguistic curiosities such as *camicie rosse*, *barzelletta boccaccesca*.

A book such as *A te la scelta* that offers a rich selection of pedagogical materials in a readily accessible format, from which the instructor may select items of specific benefit to an individual class, is always a welcome addition to the repertoire of language-teaching tools.

ANNE URBANCIC

University of Toronto

Enrico Arcaini. *Lingua, segno e cultura*. Introduction by Marcel Danesi. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1993 (Biblioteca di Quaderni d'italianistica 11). Pp. 156.

In his introductory remarks for this collection of diverse essays by Enrico Arcaini, Marcel Danesi points out the four most salient characteristics in Arcaini's writings: "un'impostazione umanistica dello studio scientifico del linguaggio; una metodologia interdisciplinare impernata sulla disamina dell'interazione dei meccanismi del linguaggio (morphologici, sintattici, ecc.) con la cognizione e il comportamento culturale; una visione del linguaggio come distillato specifico della semiosi; e una particolare attenzione al rap-

porto tra traduzione e cultura come indice del nesso che esiste tra una lingua e la *formam* del gruppo che la parla" (6).

Arcaini's four essays are linked by their treatment of various aspects of the problems posed by translation of a text from one language into another. What the author seeks to demonstrate is the extreme difficulty inherent in trying to convey meaning as represented in one linguistic code through its conversion into another one. Numerous problems conspire to make such an act difficult and perhaps, ultimately, impossible.

In the first chapter ("*Linguistica enunciativa e analisi comparativa*" 9-28), Arcaini presents the reader with the theoretical basis of a semiotic analysis of language. In this essay, the author demonstrates the relationship of text to sign by showing the complex nature of those components that comprise the latter (sign, culture, personality, structure) in conjunction with the illocutionary act which itself consists of various specific linguistic subdomains (modality, illocutionary force, logical system, semantics, pragmatics) and the actual realization of all of these diverse elements as speech. Moreover, each one of these entities is further subdivided into distinctive parts. The net result of this complex modularity is the entity that we call language.

The next chapter ("*Significato e contesto*," 29-38) is a brief discussion of pragmatics in the sense of J.L. Austin (see *How to do Things with Words*. New York: Oxford UP, 1962) who shows that the simple utterance of a sentence is a mere act of phonation with a particular sense and reference (locutionary act). That utterance, however, also consists of speech acts which define certain psychological and social domains of language, e.g. the illocutionary force achieved in uttering a certain sentence, e.g., warning, and the perlocutionary force of an utterance, e.g., convincing. Thus, the utterance of a sentence may have significant consequential effects.

Moreover, in certain cultural contexts, the use of specific predicates conveys extra-sentential meanings. Thus, when a judge issues a verdict or when a psychiatrist or a physician gives a diagnosis, these verbal acts have both a meaning and a corresponding effect on the listener. To convey these speech acts may be problematic between two cultures where the socio-pragmatic regulations differ.

The third chapter ("*Problemi di comparazione interlinguistica e di trasposizione omologica*," 39-85) deals with such interlinguistic problems as speech acts wherein the form of a sentence may be distinct from its intention. Thus, a declarative sentence such as "it's hot in here" may, in fact, be an indirect command since the speaker may wish the hearer to open a window or turn on the air conditioner. Likewise, an interrogative sentence such as "has anyone seen the salt?" uttered at a dinner table is an implicit polite command for someone to pass the salt. Such sentential forms constitute pragmatic acts of politeness that may not translate into another language (see John Searle, *Speech Acts*. New York and London: Cambridge UP, 1969; Jerrold Sadock, *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975). Furthermore, such indirect speech acts violate Grice's principles of conversation: be clear, be certain, be brief, be orderly (see "Logic and Conversation," *Syntax and Semantics*. Vol 3. *Speech Acts*. Eds. Peter Cole and Jerry L. Morlan. New York: Academic Press, 1975, 43-58).

The last chapter of this collection ("*Traduzione e cultura*," 86-152) deals in great detail with two specific linguistic issues. On the one hand, Arcaini offers a truly remarkable and insightful contrastive and comparative analysis of the phonetic and phonological structures of French and Italian. In the second part of this article, the author provides the reader with a discussion of color terminology in French and Italian and the expres-

sive and semantic nature of this terminology. By pointing out in great detail the difficulties of translation posed by just a few relatively simple domains, the author succeeds in demonstrating the immense difficulties posed by translation of one text into another, which, in fact, amounts to converting one set of cultural notions into another.

All four of Arcaini's essays in the volume constitute the essence of this linguist's insightful and enlightening theoretical elaboration of the nature of language within a Saussurean framework (see Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library, 1959). The book will serve as a useful reference for the scholar interested in intercultural pursuits such as translation and the problems that such an undertaking engenders. Again and again, Arcaini makes it clear to the reader that language is a complex entity that defies simple categorization and explanation especially with regard to the act of translation. The present review has dealt with only a few of the important insights afforded by Arcaini's penetrating linguistic analyses. The reader will be rewarded intellectually through a careful reading of Arcaini's four articles.

This eleventh volume in the important and excellent publication series of the Canadian Society for Italian Studies continues the tradition of excellence found in the preceding ten volumes. Leonard G. Sbrocchi deserves praise for his careful editorial treatment of Enrico Arcaini's significant scholarship.

FRANK NUESSEL

University of Louisville

Raffaella Uslenghi Maiguashca, Marina Sassu Frescura, Luisa Polesini Karuman-chiri, Jana Vizmuller-Zocco. *Schede di lavoro 1. Second edition*. Toronto: U of Toronto P, 1993. 134 folios.

This workbook for students at the intermediate and superior levels of colleges and universities and other appropriate institutions has been designed to fulfill the rather unique needs of two distinct yet related groups: those who come from a background in which a dialect of Italian plays a role and those who are considered "Anglophones" from the standpoint that they have not had formal or regular contact with the Italian language prior to L2 instruction. As a result, the authors have taken what is normally considered a disadvantage and chosen to use it to the benefit of both the student and the teacher through the implementation of contrastive analysis as a pedagogical tool.

Because this book is intended primarily for students who have received some instruction in the language, the methodology bases itself upon the attempt to activate the information (linguistic and cultural) already in the student's possession so that the learner is challenged and stimulated into further honing his/her skills. To this end, instead of merely presenting pre-fabricated rules and examples, the workbook suggests linguistic facts, leaving the student to reflect upon them, deduce the rules, and produce other analogous examples which can then be examined and clarified by the instructor, providing an enhanced learning opportunity and merging successfully the principles of contrastive analysis and functional-notional learning. Since activation of acquired knowledge is inevitably coupled with the accessing of existing problematic areas and erroneous structures which have arisen due to interferences, the authors have designed exercises which examine just such occurrences and situated them at opportune moments in

the book. These exercises provide the student with the chance to understand fully the nature of interference-generated errors while also providing the occasion for correction of these errors and reinforcement of the correct structure.

With regard to the structure of the book, the index is particularly noteworthy in that it not only contains the traditional grammatical terms for the elements which are examined within its covers, but it also lists beside the name the actual structures examined. For example, *scheda 32* treats irregular nouns ending in *-ista*, *-iatta*, *-cida* and lists them in exactly that manner in the index. This allows the learner who may not recall the exact term for the aspect of grammar he/she wishes to review, or who would otherwise spend time searching through the entire book, the possibility of finding what is required literally at a glance. Often, it is this lack of ease in finding what is sought that frustrates students and renders many workbooks "user unfriendly."

The organization of the workbook is such that it proceeds along a logical path in the development of language skills and elements. Each section, be it on verbs or nominal groups, deals with the irregularities of the language clearly and fully so as to diminish the degree of difficulty encountered in remembering and using these problematic aspects of the language. The rearrangement of the sequence of the tenses which has occurred after the first edition facilitates learning since the students first become fully versed in the uses of those tenses which elicit the least amount of confusion between Italian and English (present, future, past perfect). Then, once these have been established, the learner goes on to rediscover the nuances of the imperfect (which is a source of seemingly endless distress), the remote (historical) past, and the more-than-perfect past (*trappassato prossimo*) — all tenses that generate a degree of confusion even for learners in the higher levels.

As this particular workbook deals with only the indicative mood, one moves on to the exploration of four syntactic/grammatical categories which benefit from closer study for the L2 learner: the passive form, conjunctions, adverbs, and pronouns. These sections clearly review and reinforce those notions already being used by the learner while reducing the interference tendencies present in both the anglophone and the dialect-speaker.

The addition of passages taken from newspapers, books and stories/fables/fairy tales provides the student with examples of the language at work in everyday contexts, thus emphasizing the importance of not only grammatical accuracy, but also metalinguistic competence. What is particularly useful about these excerpts is the way in which the authors have incorporated them into the teaching and reinforcing of the given grammar point under examination. Each selection has been altered so as to induce the student into replacing the missing elements, thus putting into practice what has just been learned. For example, *scheda 68* contains a passage from which a portion of the present indicative verbs have been removed. The student is then required to supply the missing verb and conjugate it in the present indicative so as to make it fit the sentence. Such an exercise fulfills the authors' ambition of combining grammatical and semantic operations. Because meaning has a fundamental role in communication, such exercises (as well as others in the book) force the students to learn the nuances of meaning, consequently improving grammatical and metalinguistic competence. Often this type of exercise will generate more than one possible correct answer for each blank. Hence, the students are given the opportunity to learn from each other, to learn why this answer is acceptable and another may not be, to learn the difference in "shading" (connotation/meaning)

given the sentence depending on which verb fills the blank, and to expand their vocabulary and thought processes.

Another interesting feature of the book is the use of cartoon strips whose panel order has been altered. Thus, the student must first determine the correct order and then construct a story around it, or provide the dialogue for it. In this manner, learners can practice their skills in an amusing manner either individually or in a group. This allows the instructor another opportunity to evaluate oral and grammatical progress in the form of an assignment to be handed in or an entertaining activity to pursue in class.

This second edition has eliminated exercises dealing with low-frequency grammatical structures, such as the *trapassato remoto*. While this is an advantage in as much as the student does not dedicate valuable time to studying a structure which may not be frequently useful, it does however leave open the possibility of the continuation of existing errors in using that structure. Perhaps these structures can be explored or reviewed briefly at an opportune time in the teaching process as a corollary or addendum to the workbook.

Another change to the first edition which is of great use to students is the establishment of a computer element. This component consists of exercises which exist on a computer disk and correspond to those *schede* in the workbook marked by an asterisk in the index indicating that both forms — printed and computer — have been prepared. This is indeed useful for the student by virtue of the fact that it facilitates review and permits self-testing and self-correction, while hopefully providing the student with the chance to proceed a little more at his/her own rate and yet receive feedback at a more individual level. This component will be available in September of 1994.

As has been noted, the workbook functions best in an environment where Italian is taught as a second language. By virtue of its structure and topics, it fosters a more in-depth study of the various areas of grammar normally not treated explicitly, if at all, by standard textbooks, while providing a creative element for the students to exploit so as to develop their skills further. *Schede di lavoro 1* fulfills the need for L2-oriented Italian-language instruction while replacing the hitherto used Italian-published books (for the Italian market) which, although being excellent in and of themselves within the proper context, often generated more confusion and difficulty than they eradicated within the L2 environment. Finally frequent review sections permit the re-establishment of forgotten structures, correction of recurring errors, and the assimilation of grammar and vocabulary. The insertion of cartoons written in Italian provides points of departure for discussions of a linguistic or a cultural nature, while offering some light-hearted entertainment for the student diligently making his/her way through the assigned homework.

Overall, *Schede di lavoro 1*, which is complemented by an answer key bearing the same title, is an excellent and engaging book for both the student and the instructor. Its success at presenting information concisely in a clear and logical manner renders it a delight to study from, teach with, and ultimately retain as a reference book.

FRANCES KOLTOWSKI

University of Toronto

Angelo Poliziano. *Stanze*. Translated by David Quint. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 1993. Pp. xxiv, 104.

Ristampa in brossura dell'originale e della traduzione in prosa apparsa nel 1979 (The University of Massachusetts Press) delle *Stanze*, secondo il testo fissato da Vincenzo Pernicone nel 1954 e da Natalino Sapegno nel 1967. Nell'introduzione il Quint traccia innanzi tutto il profilo biografico dell'autore, mettendo in risalto particolarmente la sua posizione nell'ambito dell'Umanesimo quattrocentesco; illustra quindi l'occasione da cui ebbero origine le *Stanze* (la giostra vinta da Giuliano nel 1475 e il suo amore per Simonetta Cattaneo Vespucci), i motivi per cui probabilmente non furono mai portate a termine (la morte di Simonetta nel '76 e di Giuliano nel '78) e le loro caratteristiche fondamentali in rapporto al gusto e alla formazione classica dell'autore. Il volume è completato da un'appendice con brani (riportati sempre in originale e in traduzione) di Claudio, di Ovidio, di Lucrezio e di Marsilio Ficino, ai quali il Quint fa riferimento nell'introduzione collegandoli con situazioni specifiche dell'operetta del Poliziano, e da una succinta bibliografia ragionata.

A.F.

Elisabeth J. Bellamy. *Translations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History*. Ithaca and London: Cornell UP, 1992. Pp. xii, 263.

Con quest'opera la studiosa intende offrire "a psychoanalytic study of dynastic epic in the Renaissance, specifically the conditions for the emergence of what could be termed an epic 'subjecthood'" (3). Dopo aver indicato una serie di rapporti e di corrispondenze fra le teorie in particolare di Freud, di Lacan e del marxismo e le componenti della narrazione epica, riferendosi specificamente all'aspetto della "translatio imperii" da una città all'altra, a proposito dell'*Eneide* e dell'esperienza autobiografica di Freud viene illustrato come, sia per Virgilio che per quest'ultimo, "Rome becomes the 'neurotic' site of a complex, and indeed overdetermined, interplay of filial piety, Oedipal anxieties, and imperial (or professional) ambition" (43); invece nel *Furioso*, dove, a differenza di quanto avviene nell'*Eneide* per lo scudo di Enea, "no single weapon can claim the prestige of embodying imperial destiny", la preoccupazione principale di Ariosto "is rather the history of the individual ego and armor as the object of its desire" (88); nella *Liberata* il Tasso, "fundamentally concerned with the relationship among poetic truth, imitation, and invention", cerca di "underplay the metaphor of Troy as an origin for the *translatio imperii* and capitalize on the theological and imperial resonances of the 'real' Jerusalem" (130); nella *Faerie Queene* di Spenser infine molti dei suoi cavalieri sono "dislocated within the labyrinths of Faerie and scarcely cognizant of 'name and nation', such that the enigmatic and obscure thresholds between Briton and Faerie can only result in an alienation of the subject and the deferral of empire" (193).

A.F.

Bruno Rosada. *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*. Padova: Antenore, 1992 (Biblioteca Veneta 13). Pp. 217.

Lo studioso ripercorre l'itinerario biografico, culturale ed artistico dell'autore dei *Sepolcri* dalla nascita a Zante il 7 febbraio 1778 fino all'autunno del 1797 quando, dopo il passaggio di Venezia all'Austria in seguito al trattato di Campoformio, egli lasciò quella città dove era giunto nel '92. Un copioso apparato di documenti, di citazioni e di note illumina la situazione della famiglia e l'infanzia dello scrittore, i suoi studi, i suoi maestri e le sue amicizie, i suoi versi giovanili dedicati nel '94 all'amico e cugino Costantino Naranzi (pubblicati postumi nel 1831), il formarsi della sua personalità condizionata dalla "vocazione alla poesia" e dalla "consapevolezza della propria particolare attitudine ad essa" (109), il *Piano di studi* del '96 ("sorta di elenco di opere lette e da leggersi, scritte e da scriversi, corredata talvolta da brevi essenziali annotazioni" [123]), altri testi poetici composti fra il '95 e il '97, le sue prime tragedie, l'*Edippo*, rintracciato manoscritto solo in tempi recenti, e il *Tieste*, i suoi presunti amori con Isabella Teotochi Albrizzi e una non sicuramente identificabile "Laura", e la sua partecipazione agli avvenimenti politici che portarono nel '97 alla fine della Repubblica di Venezia. All'"Indice dei nomi" fa seguito un "Indice delle opere di Ugo Foscolo citate nel libro". (Il lettore avverrà che, per un'evidente svista tipografica, nel "Sommario" iniziale le pagine indicate per i vari capitoli, con l'eccezione del primo, non corrispondono a quelle effettive del volume.)

A.F.

Antonino Musumeci. *La Musa e Mammona: L'uso borghese della parola nell'Ottocento italiano*. Ravenna: Longo, 1992 (Il Portico - Biblioteca di lettere e arti 98). Pp. 158.

Dall'ingente materiale della biblioteca del conte Antonio Cavagna Sangiuliano, acquistato e trasferito nel corso degli anni Venti presso la University of Illinois a Urbana, questo saggio esamina dal punto di vista culturale (dato il loro scarsissimo valore artistico) "le diverse migliaia di opuscoli e di piccole pubblicazioni" scritte nel corso dell'Ottocento "dalla borghesia ad uso di se stessa" e quasi tutte raggruppabili "in due categorie ben specifiche: poesie a celebrazione di un matrimonio, e prose ad onore di un morto" (18). Dopo aver tracciato un rapido profilo storico della formazione, degli interessi e delle caratteristiche di tale borghesia, il Musumeci esamina in due parti distinte i due gruppi, mettendoli in rapporto con la tradizione degli epitalami e degli elogi funebri dal mondo classico fino a quello settecentesco, dimostrando che, per quanto riguarda il primo, se in precedenza "l'epitalamio aveva un valore essenzialmente ritualistico", nell'Ottocento si avverte invece "l'imporsi di un nuovo codice di convenzioni letterarie, con funzione più sociale che misterica, di regole di costume più che di ritualità" (91); e per quanto riguarda il secondo, mentre originariamente "l'orazione funebre . . . si proponeva la triplice funzione di onorare il morto, consolare i superstiti, e riflettere sull'evento pur sempre misterico della morte" (151), ora "l'episodio encomiastico ha perso il valore di narrazione della memoria, e non è altro che l'occasione per riproporre quel catalogo di 'virtù' cosiddette borghesi che, nell'esemplarità della vita del morto, dovrebbero mostrare e verificare empiricamente la validità sociale della classe" (152).

A.F.

Verga e il teatro europeo: Prove d'autore. Nuova edizione riveduta e aggiornata. Introduzione, note e apparati di Lina Jannuzzi. Nota ai Testi di Ninfa Leotta. Lecce: Milella, 1992 (Contemporanea 15). Pp. xcix, 255.

Ripubblica in edizione critica ampliata, dopo la prima edizione ridotta apparsa nel 1983, diverse versioni di opere teatrali mai portate a termine dal Verga e rimaste fra le sue carte, ora presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (tranne una che si trova alla Biblioteca Civica "Berio" di Genova). Si tratta di *L'onore*, *Le farfalle*, *La commedia dell'amore*, *Il mistero* e i *Canovacci per la riduzione teatrale di "Storia di una capinera"*. Nell'ampia introduzione, seguita dalla descrizione dei manoscritti di Ninfa Leotta e dai criteri di edizione, la Jannuzzi si sofferma sull'esame dei vari abbozzi, da collocarsi cronologicamente fra il 1869 e il 1908, e presenta un quadro della posizione del teatro verghiano in generale nei suoi rapporti con il contemporaneo teatro italiano ed europeo. Il volume è corredata di numerosi allegati fotografici, ricavati sempre dai materiali inediti attualmente presso la Biblioteca di Catania.

A.F.

Franco Zangrilli. *La voce e la storia: Ispirazione religiosa nell'opera di Rodolfo Doni*. Firenze: Cultura Nuova Editrice, 1992 (Silene 1). Pp. 158.

Con una "Prefazione" di Carmelo Mezzasalma, per il quale "la vera novità dello studio di Zangrilli è l'aver puntato lo sguardo sull'evoluzione dei personaggi di Doni" (9), il volume si apre con una "Premessa" in cui viene data una succinta biografia dello scrittore e vengono elencate e distinte in tre fasi le sue opere dal 1957 al 1990: "la prima fase da *Società anonima* alle *Strade della città: diario di un cinquantenne* [1973]; la seconda, da *Muro d'ombra* [1974] alla *Doppia vita* [1980]; la terza da *Servo inutile* [1982] alle opere più recenti" (15). Nei sette capitoli successivi lo studioso esamina queste fasi, mettendo in evidenza lo svilupparsi e la centralità dei "motivi . . . d'ispirazione religiosa" e la caratteristica per cui, "movendo da un'opera all'altra, gli eventi ci appaiono sempre mutati mentre il dramma del protagonista, pur rinnovato, continua a ripresentarsi e a costituire l'ossatura del racconto" (19), e concludendo che "lo scrittore s'incentra sulla crisi, interiore ed esistenziale, dell'intellettuale cattolico, di un individuo che continuamente lotta, cade e si rialza pronto a ricominciare traendo nuove energie dal deposito della sua fede" (123). Il volume si conclude con una "Intervista" non datata concessa dallo scrittore allo Zangrilli.

A.F.

Franco Zangrilli. *La forza della parola: incontri con Cassola, Prisco, Pomilio, Bonaviri, Saviane, Doni, Pontiggia, Altomonte*. Ravenna: Longo, 1992 (Il Portico - Biblioteca di lettere e arti 96). Pp. 213.

Il volume comprende otto interviste (alcune già apparse in riviste nordamericane; quella con Doni, con lievi modifiche, nel volume segnalato nella scheda precedente) "registerate

durante una serie di incontri . . . e poi arricchite e completate per corrispondenza" (7) con gli otto scrittori indicati nel sottotitolo. Ad ognuna è premessa una breve notizia biografica con l'indicazione delle opere principali e una rapida sintesi delle caratteristiche e delle tematiche fondamentali nella produzione dello scrittore stesso. La scelta dei nomi non è stata casuale, ma condizionata "dall'attenzione . . . ad una vasta rosa di ispirazioni e di poetiche" e dalla "ricerca di linee di sviluppo, di motivi e di assunti comuni a tutta la nostra narrativa, dal dopoguerra fino ai nostri giorni" (8).

A.F.

Aldo Vallone. *Livelli di critica e prosa: Studi da Baretta a Flora*. Modena: Mucchi, 1992 (Il vaglio - Studi e documenti di storia della cultura italiana 19). Pp. 189.

Il volume raccoglie sette saggi, cinque dei quali già apparsi fra il 1974 e il 1991: sul Baretta, indicando, al di là della ben nota polemica contro l'Arcadia, quanto il suo gusto e la sua sensibilità siano ancora legati a quelli dell'Accademia romana; sul Manzoni, mettendo in evidenza nei *Promessi sposi* "la funzione delle sospensioni . . . profonda complessa e varia nel sottolineare atteggiamenti di reticenza, candore, timore, viltà, prepotenza, orgoglio, alterigia nobiliare, pietà, umiltà e così via" (49); sul Nieuvo, giudicato, soprattutto per i suoi racconti, "un esempio primario di autonomia creativa e di tecnica compositiva" nel corso dell'Ottocento (51); sulla poesia di Bacchelli, nella quale "l'amore come universo del sentire, l'illuminato ottimismo o la ragione serenante, la saggia e sapiente fantasia, la contemplazione della storia, la 'morale orgogliosa' che egli vide in Teognide . . . si traducono in perenne espansione vitale e si fanno realtà e si misurano con le genuine forze della natura" (90); sul romanzo dell'Otto e del Novecento, interpretato come 'saggio' dal Foscolo fino al Borgese di *Rubè* e al Moravia degli *Indifferenti* e come 'tesi' dal neorealismo fino ai moderni (ma già anticipato in scrittori quali De Marchi, Butti, Svevo e Tozzi). Negli ultimi due saggi, inediti, l'autore si sofferma sull'attività critica di Giovanni Titta Rosa, la cui "validità . . . si misura dalla identità del pensiero con i risultati ottenuti" (158) e su quella di Francesco Flora, sottolineando come in lui, "formatosi sulla lettura di opere d'ogni genere, . . . non mai sulle distaccate teorie letterarie, pure esse lette e studiate appunto come testi letterari, la 'poesia' si identifichi con la 'parola'" (179-80).

A.F.

Department of Italian Studies, Toronto University - Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura, Facoltà di Lettere, Siena. *Antioco malato. Forbidden Loves from Antiquity to Rossini*. Siena, 18-20 maggio 1989. Estratto da: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Siena* 11 (1990): 271-381.

Nell'estratto vengono raccolti otto dei testi presentati a Siena nel 1989. Daniela Fausti esamina gli episodi di Candaule e Gige e di Serse nelle *Storie* di Erodoto, in una serie di opere teatrali e, per quanto riguarda il primo, nell'iconografia; Ivan Garofalo analizza dal

punto di vista medico il caso della malattia di Antioco, innamorato della matrigna; Thomas S. Robinson discute gli atteggiamenti assunti da Platone in opere diverse a proposito di ciò che è secondo o contro natura nella sua concezione dell'amore; Gioacchino Chiari- ni, partendo dal mito di Giove e Alcmena, presenta una serie di testi nei quali al protagonista sono offerte due alternative, quella di una vita dedita agli studi e quella di una vita trascorsa in mezzo ai piaceri dell'amore; Roberto Guerrini, a proposito del quadro di Bernardino Mei conservato nella collezione del Monte dei Paschi di Siena, passa in rassegna la tradizione iconografica della storia di Antioco; Amilcare A. Iannucci si sofferma sull'episodio dantesco di Paolo e Francesca, nei suoi rapporti con il mito classico degli adulteri amori di Marte e Venere; Konrad Eisenbichler mette in evidenza le varie fasi dell'amore carnale, neoplatonico e divino nell'esperienza di Michelangelo; e Cesare Questa indaga la leggenda di Semiramide, dalle fonti classiche fino alla tragedia di Voltaire e all'opera di Rossini.

A.F.

Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli. Eds. Giampaolo Borghello, Manlio Cortelazzo e Giorgio Padoan. Padova: Antenore, 1991 (Biblioteca Veneta 11). Pp. lviii, 745.

L'ampio volume, correddato di otto tavole e di indice dei nomi, presenta, dopo la consueta "Bibliografia degli scritti di Paolo Zolli", una prima sezione con quattro "Testimonianze" sul cognome (G. Frau), sull'attività (D. Castellano, M. Cortelazzo) e sulla personalità (A. Negri) dello studioso veneziano prematuramente scomparso, una seconda con trentun "Saggi di linguistica" e una terza con ventisette "Saggi di letteratura". I saggi stessi (di lunghezza assai varia) si susseguono in ogni sezione sulla base non dell'argomento trattato, ma per ordine alfabetico secondo il nome dell'autore. Nel campo della linguistica vengono esaminati, in testi antichi e moderni, vari aspetti dell'italiano (G. Cinque, M. Doria, M. Fogarasi, A. Lupis, C. Marcato, M. Pfister, S. Scalise, L. Serianni, A.V. Sullam Calimani) e di diversi dialetti (L. Canepari), quali il veneto (G. Belloni, M. Eusebi, G.B. Pellegrini, A. Zamboni), il friulano (G. Francescato, P. Rizzolatti), il triestino (U. Fortis), il senese (S. Fornasiero) il grossetano (I. Calabresi, F. Marri), quello della Sabina e dell'Aquilano (V. Vignuzzi e F. Avolio), il salentino (M. D'Elia) e il napoletano (A.M. Compagna Perrone Capano); altri saggi riguardano le caratteristiche fonologiche del linguaggio dei bambini (U. Bortolini), figure e attività di linguisti (P. Benincà, R. Gusmani, R.C. Lewanski), la presenza di latinismi nella *Leandrideride* di G.G. Nadal (E. Lippi), il linguaggio degli emigrati negli Stati Uniti (C. Milani), il rumeno (A. Niculescu) e il francese (N. Perini). Nel campo della letteratura, alle numerose indagini e messe a punto su opere e scrittori italiani dall'Umanesimo al Novecento, come Marsuppini (R. Fabbri), Sannazaro (A. Caracciolo Aricò), Bandello e Vasari (D. Perocco), il teatro veneto da Ruzzante a Gallina (P. Puppa), Antonio Carafulla, personaggio introdotto dal Doni nei *Marmi* (R. Bragantini), Negro (G. Padoan), Goldoni (P. Spezzani), la figura dell'Agide di Plutarco nel Settecento (R. Ricorda), Monti (G. Pizzamiglio), Manzoni (A. Stussi), Rovani (S. Tamiozzo Goldmann), Zanella (A.M. Mutterle), Boito e D'Annunzio (I. Crotti), Pirandello (G. Pullini), Graf romanziere (V. Roda), il tema della veglia nella stalla in vari scrittori

dell’Otto e del Novecento (V. Bernardi) e Solmi (G. Borghello), se ne aggiungono altre su autori non italiani e su argomenti generali, come Seneca (G. Scarpat), Catherine Bernard (F. Piva), Madame de Staël (M. Vianello Bonifacio), Tristan Corbière (G. Bernardelli), Georges Ohnet (C. Cordié), Jules Vallés (B. Gallina), John Clare (L. Conti Camaiora), Miloš Crnjanski (S. Zani), Cirilo Villaverde e Reinaldo Arenas (V. de Tomasso) e le relazioni fra la dimensione fonica e la dimensione semantica del discorso poetico (S. Cappello).

A.F.

Biblioteca di Quaderni d'italianistica

is a monograph series published by the Canadian Society for Italian Studies with the aim of fostering the dissemination of Italian Culture by publishing full-length studies in English, French and Italian on all aspects of Italian Literature, Language, and Pedagogy.

The Editor invites all Members to submit their Manuscripts for possible Publication in the Series.

Volumes available:

Julius A. Molinaro, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487-1980.* (\$10.00)

N. Villa, M. Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics/Studi di linguistica applicata italiana.* (\$15.00)

Giovanni Meli, *Don Chisciotte and Sancui Panza*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by G. Vesco. (\$20.00)

Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise and "Leonora, Addio"*, translated, edited and with an Introduction by J.D. Campbell and L.G. Sbrocchi. (\$8.00)

Francesco Loriggio, ed., *Tra due secoli. Il tardo Ottocento e il primo Novecento nella critica italiana dell'ultimo ventennio.* (\$15.00)

A. Alessio, C. Persi Haines, L.G. Sbrocchi, eds. *L'enigma Pirandello.* (\$25.00)

Giovanni Meli, *Moral Fables*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by W. Ronalds. (\$20.00)

Renzo Titone, ed., *On the Bilingual Person.* (\$ 15.00)

G. Colussi Arthur, V. Cecchetto, M. Danesi, eds., *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language.* (\$ 25.00)

J. Picchione, L. Pietropaolo, eds., *Italian Literature in North America: Pedagogical Strategies.* (\$25.00)

Please address all inquiries and orders to:

Leonard G. Sbrocchi, Editor

Dept. of Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

Ottawa, Ont., Canada

K1N 6N5

Tel. (613) 564-5471

University of Toronto Italian Studies

FICINO AND RENAISSANCE NEOPLATONISM, eds. K. Eisenbichler and O. Zorzi Pugliese.

Contains 13 major essays (11 English, 2 French), dealing with the central *topos* in relationship to such major ideas as man, love, the divine, beauty and harmony, not only in the world of Ficino, but in the work of Cavalcanti, Leone Ebreo, Ariosto, Vittoria Colonna, Benivieni, Castiglione and Pico della Mirandola. 202 pages.

ISBN 0-919473-59-8 \$16.00

CALVINO REVISITED, ed. F. Ricci.

A collection of 14 essays (all in English) offering tribute to the man and a broad analysis of his complex poetic vision. 230 pages. Illus.

ISBN 0-919473-71-7 \$16.00

THE SCIENCE OF BUFFOONERY: THEORY AND HISTORY OF THE COMMEDIA DELL'ARTE,
ed. D. Pietropaolo.

This is a grand collection of 20 essays (16 English, 1 French, 3 Italian) exploring textual segmentation, doubling, improvisation, the *Commedia dell'Arte*'s role in the development of national theatre, and its revival in recent times. 310 pages.

ISBN 0-

919473-67-9 \$16.00

PERSPECTIVES ON NINETEENTH-CENTURY ITALIAN NOVELS, ed. G. Pugliese.

This collection of 13 essays (8 in Italian) offers a number of methodological approaches—historical, philological, semiotic and ideological—to the 19th century novel, with a special concentration on Manzoni and Verga. 182 pages.

ISBN 0-919473-75-X \$16.00

LECTURA MARINI, ed. F. Guardiani.

This important volume presents, for the first time, a canto-by-canto reading of G.B. Marino's *L'Adone*, with contributions by nineteen major scholars. 347 pages (18 essays in Italian, 2 in English).

ISBN 0-919473-64-4 \$20.00

DONNA: WOMEN IN ITALIAN CULTURE, ed. A. Testaferri.

This collection of twenty-three essays (17 in English, 6 in Italian) deals with the representation of women and the idea of the feminine in the works of Italian writers from Dante to Pirandello, and calls attention to those women writers who have contributed to the formation of Italian culture. Special attention has been given to the position recently attained by women in the postmodern world, both in literature and in Italian political life. 320 pages.

ISBN 0-919473-54-7 \$16.00

PETRARCH'S TRIUMPHS: ALLEGORY AND SPECTACLE, eds. A. Iannucci and K. Eisenbichler.

This collection of 28 essays (all in English) deals with Petrarch's six triumphs—Love, Chastity, Death, Fame, Time and Eternity—and the important influence they had upon Renaissance allegory, art pageantry and spectacle. Included are studies of the semiotics of the triumphant procession, sacred and profane prototypes, modes of artistic representation and the triumph as genre. xvi, 420 pages. Illus.

ISBN 0-919473-69-5 \$24.00

SATURN FROM ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE, ed. by A. Iannucci.

This collection of 10 essays is wonderfully comprehensive. It treats the importance of Saturn from his earliest traces as a lord of the Golden Age to his role in the Roman Saturnalia, the development of the astral tradition, and the deity presiding over melancholy. There are analyses of him as he appeared in Spanish theatre, in Italian art, in medical treatises and in 15th century romance treatments of the ancient gods. Fascinating reading for Renaissance scholars in many fields. xii, 182 pages.

ISBN 0-919473-00-2 paper / 01 0 case paper \$12.00 case \$28.00

To order any of these fine books, write to:

University of Toronto, Department of Italian Studies, Toronto, Canada, M5S 1A1

Italian Canadiana

Italian Canadiana, the official journal of the Centre for Italian Canadian Studies of the Department of Italian Studies, University of Toronto, is devoted to research on cultural and social aspects of the Italian community in Canada. The journal, published annually, includes articles and reviews in English, French and Italian.

Editor

Julius A. Molinaro

All subscription and business correspondence should be addressed to:

Michael Lettieri, Business Manager
Department of Italian Studies
Erindale College
Mississauga, Ontario
Canada L5L 1C6

Subscription Rates:

Regular: Cdn. \$10.00 *Institutions*: Cdn. \$13.00
(Overseas, add \$3.00 for mail and handling)
Sustaining: Cdn. \$25.00

Please make your cheque or money order payable to *Italian Canadiana*.

All enquiries concerning manuscripts should be sent to:

Julius A. Molinaro
Centre for Italian Canadian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Centre for Italian Canadian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto

DANTE'S DIVINE COMEDY

A TELEVISUAL COMMENTARY

Written by Amilcare A. Iannucci

University of Toronto

Using manuscript illuminations and other visual material, the programmes in this video series provide a thematic and structural overview of Dante's great epic poem of sin, purgation, and salvation.

Now available:

Vulcan's Net: Passion and Punishment (<i>Inferno</i> 5)	22 minutes
Dante's Ulysses and the Homeric Tradition (<i>Inferno</i> 26)	30 minutes

In preparation:

Dante's Universe and the Structure of the *Divine Comedy*

The programmes may be rented or purchased with an English or an Italian sound-track. For more information, write or call:

Media Centre Distribution
University of Toronto
563 Spadina Avenue
Toronto, Ontario, M5S 1A1

Tel. (416) 978-6049
FAX (416) 978-7705

DANTE E LA «BELLA SCOLA» DELLA POESIA

Autorità e sfida poetica

a cura di Amilcare A. Iannucci

LONGO EDITORE RAVENNA

AMILCARE A. IANNUCCI, *Dante e la «bella scola» della poesia* — GIAN CARLO ALESSIO E CLAUDIA VILLA, *Per Inferno 1.67-87* — GIORGIO BRUGNOLI, *Omero* — CLAUDIA VILLA, *Dante lettore di Orazio* — MICHELANGELO PICONE, *L'Ovidio di Dante* — Violetta de Angelis, *«... e l'ultimo Lucano»* — LUCA CARLO ROSSI, *Prospettive filologiche per lo Stazio di Dante* — ZYGMUNT BARĘSKI, *Dante e la tradizione comica latina* — ROBERT HOLLANDER, *Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante*.

È con i grandi poeti del mondo antico (Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano) il primo incontro di Dante nell'oltretomba. Essi accolgono il poeta moderno nell'eletta compagnia in un episodio divenuto celebre — «sì ch'io fui sesto tra cotanto senno» — attraverso il quale Dante si definisce rispetto alla tradizione letteraria dell'Occidente e stabilisce i canoni per la valutazione della poesia. Questi poeti, assieme a Stazio che Dante incontrerà più tardi in Purgatorio, sono i suoi più importanti interlocutori classici, una fonte di ispirazione ma anche una sfida alla sua capacità poetica e alla sua fede di cristiano. I saggi raccolti in questo volume indagano, alla luce delle ricerche più recenti sulla *lectura* degli autori classici nel medioevo, la questione dell'autorità e della sfida poetica nella *Commedia*. A ciascuno dei poeti della «bella scola», incluso Stazio, è dedicato un saggio; particolare rilievo viene dato alla scena fondamentale dell'incontro nel Limbo, e infine un contributo specifico studia il rapporto tra Dante, l'*auctor* cristiano della nuova «commedia», e la tradizione comica latina, analizzando in particolare le ragioni della «scandalosa» esclusione di Terenzio dal canone degli *auctores*.

360 pagine
£. 55.000

A. Longo Editore snc
Via Paolo Costa 33
48100 Ravenna, ITALIA

THE INTERNATIONAL DANTE SEMINAR / SEMINARIO INTERNAZIONALE DANTESCO

The first Seminar will take place at the Chauncey Conference Center in Princeton, New Jersey. Some sixty invited guests, whose work and interests reflect the themes under discussion, are expected. Other scholars will be welcome. Those interested in attending are asked to address their inquiries to:

The International Dante Seminar
322 East Pyne
Princeton University
Princeton, NJ 08544, USA
fax: (609) 258-1873 — e-mail: bohb@phoenix.princeton.edu.

There will be a registration fee of \$30, admitting to all sessions; those desiring to have luncheon with the participants on Saturday will require a ticket (\$20). Requests from all those applying to attend must be received by 1 September 1994. The Board intends to assure as much presence of those who come from outside the United States as is possible. Those who are invited will be notified by letter, which will be mailed on 15 September. Please do not send money with the letter of inquiry. Directions to the Chauncey Center and a registration form will be included with an affirmative response.

Board of Directors of the IDS: Gian Carlo Alessio (Italy), Zygmunt Barański (England, supervising editor), Robert Hollander (USA, president and treasurer), Amilcare Iannucci (Canada), Francesco Mazzoni (Italy), Lino Pertile (Scotland), Michelangelo Picone (Switzerland, vice president).

CONFERENCE SCHEDULE

All sessions will take place at the Chauncey Conference Center, Princeton, NJ, October 22-23, 1994. NB: all listed participants have agreed to be present.

Saturday 22 October, 9 a.m.-12 noon

DANTE AND MEDIEVAL LITERATURE: THE ITALIAN VERNACULAR TRADITION

Chair of session: Pier Vincenzo Mengaldo (University of Padua)

1. Guittone's "Ora parrà," Dante's "Doglia mi reca," and the Moral Basis of the *Commedia*. (Teodolinda Barolini, Columbia University)
2. L'invenzione della beatitudine. (Domenico De Robertis, University of Florence)
3. Manetto tra Guido e Dante. (Guglielmo Gorni, University of Geneva)
4. Dante rimatore. (Michelangelo Picone, University of Zurich)

Saturday 22 October, 2-5 p.m.

I) DANTE AND THE CLASSICAL WORLD: LUCAN'S *DE BELLO CIVILE*

Chair of Session: Christopher Kleinhenz (University of Wisconsin)

1. Il testo di Lucano. (Violetta De Angelis, University of Padua)
2. Dante and the Medieval Lucan. (A.J. Minnis, University of York)
3. Lucan in Dante, Dante on Lucan. (Jeffrey Schnapp, Stanford University)

II) DANTE AND THE MYSTICAL TRADITION: ST. BERNARD OF CLAIRVAUX

Chair of session: Marguerite Chiarenza (University of British Columbia)

1. The Figure of St. Bernard in Dante's *Comedy*. (Steven Botterill, University of California-Berkeley)
2. Dante e San Bernardo. (Francesco Mazzoni, University of Florence)
3. Dante e la tradizione del "Cantico dei cantici" nel Medioevo. (Lino Pertile, University of Edinburgh)

Sunday 23 October, 9 a.m.-12 noon

DANTE AND THE EXEGETICAL TRADITION: THE "EPISTOLA A CANGRANDE"

Chair of session: Patrick Boyde, Cambridge University

1. The "Letter to Cangrande" and the Commentary Tradition. (John Ahern, Vassar College)
2. The Allegory and the Letter: Dante in the "Epistle to Cangrande." (Albert Russell Ascoli, Northwestern University)
3. La "Lettera a Cangrande della Scala." (Giorgio Brugnoli, University of Rome-Tor Vergata)

Monday 24 October, 3-6 p.m.

Follow-up session, with several presentations, at the Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University in New York. (Presentations and discussions in English.)

N.B. The normal language for discussion at the conference will be Italian.





COVER: KO DESIGN

ISSN 0226-8043